

E.T.A. HOFFMANN EMBERÁBRÁZOLÁSA

Bölcsészdoktori értekezés

Baróti Tiborné Gaál Márta

I. E. T. A. Hoffmann dualisztikus szemlélete

1. Az író életében jelentkező visszaasságok

Ha E. T. A. Hoffmann életutját vizsgáljuk, azonnal szemünkbe ötlük, hogy életének különböző szakaszaiban a külső valóság és az író belső világa között állandó feszültség állt fenn, és Hoffmann sokat szenvedett e kettősség miatt.

A családi élet kiegyensúlyozatlansága kora gyermekkorától rányomta bélyegét a kis Ernst Theodor Wilhelm fejlődésére. Két éves volt, amikor 1778-ban szülei elváltak. A kisfiu anyjával az anyai nagymama königsbergi házába költözik, e ház komor hangulata tehette visszahuzódóvá, zárkózottá. Édesanyja a rossz házasság okozta gyötrődésekben teljesen tönkrement, testileg és szellemileg egyaránt megtört, fia nevelését ezért bátyjára, Otto Wilhelm Doerferre bízta. A nagybácsi élete az előírások pontos betartásán alapult, a szükséges kikapcsolódást a művészet jelentette számára. Ez a kínos gondossággal kialakított életrend az ifju Hoffmannban ellenállást váltott ki, ezt azonban titkolnia kellett. Ellenszenve az ilyen életfelfogással szemben megmaradt egész életén át. A családban a Hoffmann által O-Weh-Onkel-nek nevezett nagybácsi dresszurája előtt a megértő Johanna Sophie-hoz menekült. Ez a korán elhunyt nagymama, aki lanton játszott és remekül énekelt, ébresztette fel benne először szeretetét a zene iránt. A komor családi légkört később valame-

lyest Theodor Hippel barátsága ellensúlyozta. Barátját rajongásig szerette, amikor Hippel 1797-ben történt eljegyzése után kapcsolatuk meglazult, hosszabb időre elhidegültek egymástól, Hoffmann egyre kinzóbb magánya elől az álmodozásba és a művészetekbe menekült.

Művészi hajlamai ellenére - a család kívánságára - jogot tanult, és hosszabb-rövidebb megszakításokkal élete végéig jogi pályán működött, hivatalnokoskodott. Bármennyire száraznak, unalmasnak tartotta is hivatali munkáját, rendkívül lelkiismeretes hivatalnok volt, s munkáján nem látott ellenszenve az ilyen tevékenység iránt. Míg művész-énje a végtelen szabadságot áhította, addig hivatalnok-énje a szükséges korlátok közé szorította, az élénk fantázia és a tiszta rendszerező értelem együttes megléte nemcsak egyéniségét, de művészi munkáját is meghatározták.

A környezetével történő sorozatos összeütközések, az anyagi gondok a kizárólag művészetnek szentelt években, a művészetek iránt érzéketlen környezet elszenvedése, a nem éppen sikeres házasság - mindezek fokozták E. T. A. Hoffmannban a feszültséget, amely művész-egyénisége és a külső világ között fennállt. Ezenkívül elégedetlen volt önmagával, hiszen elsősorban zenei tehetséget érzett magában, de zenei tevékenysége nem hozta meg a kívánt sikert, írói tehetsége viszont - amit sokkal kevesebbre értékelt - feltűnést és hírnevet szerzett neki.

Bármennyire fontos is volt Hoffmann számára a barátság, - elsősorban Hippel barátsága - életét legdöntőbben a fia-

tal zenetanítvány, Julia Marc iránti szerelme befolyásolta. Ez a szerelem is, akár Dora Hatt esetében, közös zenei élménnyel indult. A fiatal lánynak szép hangja és jó zenei érzéke volt. A harmincöt esztendőes Hoffmann Juliában látta megtestesülni női eszményképét, és szenvedélyes szerelemre gyulladt iránta. Ugyanakkor érezte a helyzet képtelenségét, küzdött érzelmei ellen, igyekezett Juliát csupán muzsájának tekinteni. Érzelmei egyik végletből a másikba csaptak. A szerelem leggyőtrőbb szakasza akkor következett be, amikor a lány a gazdag, de szellemileg és erkölcsileg lezüllött Georg Groepel menyasszonya lett. Hoffmann számára az volt a legszörnyűbb, hogy Julia, a számára elérhetetlen, tiszta nő, egy ilyen értéktelen ember prédája lett. Lelki egyensúlya akkor állt helyre, amikor Bamberget, e szerelem színhelyét, elhagyta. Művészetében többször tér vissza Julia alakja, aki a későbbiekben számára kizárólag a tiszta művész-szerelem tárgyává vált.

Érzelmei ellentmondásossága, hangulatai szélsőségesége, a feszültség a valóság és belső énje között gyakran az őrület küszöbére juttatták. Gyakran hallucinált, víziói voltak, sőt személyiséghasadásos élményben is volt része. 1809. november 6-án így ír erről naplójában:

"Sonderbarer Einfall auf dem Ball... Ich denke mir mein Ich durch ein Vervielfältigungsglas - alle Gestalten, die sich um mich herum bewegen, sind Ichs und ich ärgere mich über ihr Tun und Lassen."/1/

Hoffmann szélsőséges fantáziáját maga is hisztórikus anyjától eredeztette. Gyermekkorától kezdve beteges volt,

gyakran betegedett meg "ideglázban". Általában ideges túlértékénység jellemezte. Mindehhez még rendszeres, túlzott mértékű alkoholfogyasztás járult.

Hoffmann a lelki betegséget, a belső kríziseket művészte segítségével próbálta legyőzni, így sikerült egyensúlyát megtartania.

2. A dualisztikus szemlélet jelentkezése irodalmi szinten.

E.T.A. Hoffmann írói pályafutását elég későn, 1808-ban a "Ritter Gluck" című rövid elbeszélésével kezdte, már ez az első mű is tartalmaz olyan motívumokat, amelyek a későbbi Hoffmann-műveken végigvonulnak.

Az elbeszélés hőse egy nagytehetségű zenész, aki magát 1809-ben az 1787-ben elhunyt Gluck zeneszerzőnek nevezi. A Hoffmann-kutatás ezt az alakot különbözőképpen értelmezi. W. Bergengruen például így ír az elbeszélésről:

"Er /Hoffmann/ schildert die Begegnung mit einem wahn-sinnigen Musiker, der sich bis zur Identität in Glucks Schöpfungswelt eingelebt hat und allen Verständiggebliebenen im tiefen Erfassen der Musik voraus ist." /2/

J. Wolff, /3/ O. Nipperdey, /4/ H.A. Korff, /5/ A. Schöne /6/ szintén örültek tekintik az elbeszélés központi alakját.

Hans Mayer ezzel szemben azt állítja, hogy a művész azonos Gluck-kal:

"So vor dem Klavier sitzen, so spielen kann nur Gluck selbst! Das wunderbare Lächeln und die Vorstellung am Schluss scheinen Wahrheit auszusagen. Der Satz ist bei Hoffmann hervorgehoben:

"Ich bin der Ritter Gluck!" Als Gluck konnte er von Mozarts Oper als der des jungen Freundes sprechen. Als Komponist durfte er den selbstgeschaffenen Text ergänzen und umformen." /7/

Hasonló véleményen van A. Gloor /8/ és G. Ellinger /9/ is,

akik a hőst Gluck szellemének /Revenant/ tekintik, amelyet Gloor azonosít a mester életművével.

Az elbeszélés alapján nem mondhatjuk ki egyértelműen sem azt, hogy Gluckról, sem azt, hogy egy örültről van szó, mindkét felfogás egyoldalú.

A továbbiakban néhány olyan momentumra szeretnék rámutatni, amelyek kétségbe vonják H. Mayer állításának helyességét.

Már a cím és az alcím között is feszültség van: "Ritter Gluck"- "Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809". A híres zeneszerző ugyanis már 1787-ben meghalt Bécsben. Amint azt H. Mayer már említett tanulmányában hangsúlyozza, a realitás talajáról nézve Gluck nem élhetett, nem játszhatott 22 évvel halála után Berlinben. "Im mythischen Bereich spricht aber nichts dagegen, dass Gluck im Jahre 1809 vor dem Klavier sitzt"/10/_ írja Mayer. Ha ezt az egyoldalú elképzelést elfogadjuk, néhány kérdés nyitva marad. A novellában a központi figura külsejének leírásakor szerepel zárójelben a következő mondat: "Der Mann mochte über fünfzig sein"./11/ /I.24/

Ha feltételezzük, hogy Gluck életének ebben a szakaszában Berlinben tartózkodik, úgy felmerül a kérdés, milyen műveket ír ekkor. Christoph Willibald Gluck 50. és 60. életéve között a következő műveket írta:

1767. Alceste

1770. Paride ed Elena

1774. Iphigenie en Aulide

1774. Orphée et Euridice

Az "Armida" /1777/ és "Iphigenie Taurisban" /1779/ c. operáit

később komponálta. Ezek a művek viszont - az elbeszélés szerint - a cselekmény lejátszódása idején a berlini Opera műsorán szerepelnek.

Ugyanakkor az elbeszélésben szereplő férfi az utóbbi időben a jelek szerint zeneszerzői tevékenységet nem folytat: "Ein scharferer Blick auf diese Vorrichtung zum Komponieren überzeugte mich jedoch, dass seit langer Zeit nichts geschrieben sein musste; denn ganz vergelbt war das Papier, und dickes Spinnwebgewebe überzog das Tintenfass." /I.31./

H. Mayer sem tagadja, hogy a nem mindennapi zenész különös, ha nem éppen beteges tulajdonságokkal rendelkezik. De nem értékeli az olyan momentumokat, mint például az euphon hangzása, a "zeneszerző" önmagával folytatott beszélgetése /Selbstgespräch/, nem magyarázza, miért játszik üres kottából, ha ő maga Gluck, és művein apróbb változtatásokat eszközöl. Ezenkívül jellemző a főszereplőre, hogy a társaságot kerüli, mindig egyedül van, bár magányossága, ami szintén különös lelkiállapotára utal, szenvedést okoz neki: "...öde ist' s um mich her, denn kein verwandter Geist tritt auf mich zu. Ich stehe allein." /I.29./ Az emberektől visszariad, nem szenvedheti a berlinieket /és a zeneszerzőket/, mégis közöttük él. Ezek a vonások különccé teszik még az elbeszélő szemében is. Görcsös mosolygása és különös pillantása is a megszokottól eltérő lelki és elmeállapotára hívják fel a figyelmet, és indirekt módon a zenész kijelentéseit interpretálják.

A műben szereplő férfi e különös tulajdonságai ellenére tagadhatatlanul zseniális zenészi képességekkel bír. A Gluck-

műveken olyan változtatásokat hajtott végre, azokat úgy interpretálta, hogy a nagy mester gondolatait továbbfejleszti, frappánsabban juttatja kifejezésre: "Nun sang er die Schlussszene der Armida mit einem Ausdruck, der mein Innerstes durchdrang. Auch hier wich er merklich von dem eigentlichen Originale ab; aber seine veränderte Musik war die Glucksche Szene gleichsam in höherer Potenz" /1.32./ Kétséges, hogy egy magát Glucknak képzelő őrült képes-e erre. Tehát azt a felfogást, amely szerint a zenész Gluck-kal, ill. Gluck szellemével azonos, nem lehet egyértelműen elvetni. Bár az előző értelmezés mellett több érv szól, az utóbbi tagadásával a műről alkotott képünk szegényebb lenne.

A romantika irodalmában a művész és az őrült egymástól nem távoleső fogalmak, különösen E.T.A. Hoffmann-nál nem, aki az őrült Serapion remete alakjában maga és irótársai példaképét mintázta meg. Az őrület ugyanis nemcsak a belső feszültségek végső stádiuma, büntetés az utjáról letért művész számára, de olyan állapot is, amelyben az ember magasabbrendű igazságok megsejtőjévé, mélyebb összefüggések ismerőjévé válik. Az őrült épp úgy bepillantást nyer egy, a hétköznapi valóság felett álló álombirodalomba, mint a művész, de míg a művész tudatában van e kettősségnek, az őrült számára a valószínű világ részben vagy egészen megszűnik.

Az elbeszélés értelmezése szempontjából nem az a döntő, hogy a zenész azonos-e Gluckkal vagy pedig egy elmebeteg, hanem az, hogy éppen ő vezet be bennünket a romantikus álomvilágba.

Az én-formában megírt elbeszélés egy különös zenésszel való három találkozást ír le. Az első részben szereplő két találkozás egy napon történik: először a vendéglőben, majd a Brandenburgi kapu közelében. Mindkét esetben az események színhelye és ideje pontosan meghatározott.

Az elbeszélés kezdetén elénk tárul a XIX. század eleji berlini utca képe a lakosok tarka tömegével. A cselekmény helyszíne közismert a berliniek körében: a "Klaus und Weber" vendéglő, "Weberscher Bezirk", "Heerstrasse", "Tiergarten". Ebben a környezetben irányul figyelmünk az elbeszélőre, a leírás eddigi általános alanyát egyes szám első személy váltja fel. Hamarosan előttünk áll az elbeszélés hőse is, akinek megjelenését zenei motívumok vezetik be.

Az "én"-elbeszélő a reális valóság talaján áll, a magát Glucknak nevező férfi azonban otthonos mindkét világban: a valóság világában és az álmok birodalmában.

E két világ ábrázolása az elbeszélésben nyelvi síkon is elkülönül egymástól. Ennek bizonyítékeként - igen leegyszerűsítve a problémát - elemezzük az elbeszélésben szereplő időviszonyokat.

Az alcimben az 1809-es évszám szerepel, ezt az első mondatban a "Spätherbst"/késő ősz/ egészíti ki. Tehát a cselekmény 1809 késő őszen kezdődik.

A második lényeges adat a főalak külsejének leírásakor szerepel, mégpedig zárójelben, ezt az író az egész elbeszélésben csak ez egyszer alkalmazza. Éppen ezért a zárójelet

itt a kiemelés eszközének tekinthetjük. Ez az interpretáció szempontjából fontos közlés így hangzik: "Der Mann mochte über fünfzig sein". /I. 24./

Az elbeszélésben csak ezt a két számszerűleg adott idő-meghatározást emeli ki az író, ezért ezeket különösen fontosnak kell tekintenünk. A két kiemelt adat egymásra vonatkoztatása a mű fantasztikus jellegére utal.

Az első részben még a következő időjelöléseket találjuk:

| | |
|-------------------|--------------------------------------|
| dann /4/ | noch /1/ |
| bald /1/ | nun /2/ |
| neulich /1/ | unterdessen /1/ |
| bis /1/ | indem /1/ |
| immer /1/ | zuweilen /1/ |
| schon /2/ | noch immer /1/ |
| erst. /1/ | vorhin /1/ |
| nie...nie /1/ | dan und wann /1/ |
| sowie /1/ | nach einer Weile /1/ |
| ehemals /1/ | nie /2/ |
| da /5/ | in Augenblicken der Begeisterung /1/ |
| damals /1/ | nachher /1/ |
| nachher immer /1/ | bei den letzten Worten /1/ |
| öfters /1/ | endlich /1/ |
| als /5/ | nachts war's /1/ |
| jetzt /1/ | Nacht wurde es /1/ |
| | jahrelang /1/ |
| | bei den letzten Worten /1/ |
| | alsbald /1/ |

"Zwanzig Jahre liegen dazwischen" /I.29/ - ez a kijelentés Gluck két említett operája keletkezési idejére vonatkozik. Ekkor nemcsak az elbeszélő, de a zenész is harmadik személyben beszél Gluckról, nem azonosítja magát vele.

A többi időhatározó általában az egyidejűség kifejezésére szolgál /da, bei den letzten Worten stb./, vagy a cselekmény továbbfejlődésének nyelvi kifejezését segíti elő /vorüber, nachdem, nach einer Weile, stb./.

Feltűnő, hogy egy viszonylag hosszú bekezdésben nem szerepel időhatározó. Ebben a bekezdésben a zenész a komponálás lehetséges indítékairól beszél, majd az álmok birodalmának /"Reich der Träume"/ bemutatására tér át. A mitikus világ leírása jelen idejű igealakokkal történik. A jelen idő az általános kijelentés, megállapítás kifejezésére szolgáló igeidő.

Rövid megszakítás után a hős folytatja elbeszélését, itt újra megjelennek az időmeghatározások.

als, nacht war's, da, nie, Nacht wurde es, da .

Az álmok világa romantikus jellegét a "Nacht" szó ismétlése huzza alá, amelyet a romantika irodalmában mint valami rejtélyes, felülvizsgálhatatlan, az ember számára nem teljesen érthető dolgot fognak fel.

Az álmok világa leírásának e szakaszában jelenik meg a zenész éneke, és ezzel kapcsolatban az elbeszélő mult használata. Az író az elbeszélő mult alkalmazásával azt fejezi ki, hogy ez a magasabbrendű világ valóban létezik, a zenész elbeszélése igaz, amit Käthe Hamburger a tényyszerűség illúzió-

jának nevez. Így ír erről "Das epische Praeteritum" c. tanulmányában: "Das Präteritum ist ja das einzige Tempus, das den Charakter der Faktizität völlig adequat ausdrückt." /13/

A hős beszédének második megszakítása után következik élményeinek harmadik, ismét magasabb szinten történő megjelenítése. Ebben a részben találjuk a "jahrelang" /évekig/ időhatározót, amely nem adja meg pontosan a zenész életének azon szakaszát, amelyet az álmok birodalmában töltött, tehát határozatlan jellegű. Ugyanezt elmondhatjuk e világ leírásában szereplő többi időmeghatározásról is. Megállapításunk érvényes a helyhatározókat illetően is: pl. eine breite Heerstrasse, durchs elferbeinerne Tor, ins Reich der Träume, in eine Orgel, in einem herrlichen Tal stb., amelyeknél a határozatlan jellegét leggyakrabban a határozatlan névelő használata juttatja kifejezésre.

Kétségtelen, hogy az elbeszélésnek ez a része a hely és idő nélküli romantikus világot ábrázolja. E világ leírása stilisztikailag is elkülönül a mű többi részétől. Emelkedett stílus és lírai alaphang jellemzi e leírást. "... - Es wirbelt - es dreht sich - viele verträumen den Traum im Reiche der Träume -" /1.27/ - ez már nem egyszerű elbeszélő próza.

A mű második részében a következő időmeghatározások fordulnak elő:

einige Monate /1/

endlich /1/

an einem regnerichten Abende /1/ bald darauf /1/

als /7/

seit langer Zeit /1/

jetzt /6/

im Augenblick /1/

immer /1/

zur rechten Zeit /1/

nimmer /1/

zuweilen /1/

schon /1/

dann /2/

nachher zwei Tage hindurch /1/ bald /1/

vorüber /1/

da /1/

wieder /1/

nun /1/

bis /2/

beinahe eine Viertelstunde /1/

ziemlich lange /1/

indem /2/

Ez a rész újra egy eléggé pontos adattal kezdődik:

"Einige Monate waren verganges, als ... an einem kalten regnerichten Abende. " /I.30/ Az első részhez viszonyítva a második egy kevésbé pontos időponttal indul, amely az első időponthoz való viszonyításból kapja jelentését.

1809 késő ősze - néhány hónappal később.

Már első pillantásra feltűnik, hogy ebben a részben a jelen idejűség erősen hangsúlyozott. Ez leggyakrabban a "jetzt" időhatározó segítségével történik, amely ebben a részben hatszor szerepel, míg az előzőben csak egyszer fordul elő. A jelen idő hangsúlyozása azért fontos, mert az elbeszélő, aki a műben a reális világot képviseli, szintén jelen van, részt vesz a beszélgetésben.

Ebben a részben is feltűnnek az "álmok birodalma" motívumai, de csupán néhány mondat erejéig, majd a zenész vissza-

tér a jelenhez, "Ha - jetzt lassen Sie uns Armidens Szene singen!" /I.32/

Érdemes megjegyezni, hogy Gluck neve és operái címe a második részben gyakrabban szerepel, míg az első részben a zeneszerző neve csak egyszer fordul elő és csupán két művéről esik szó. Lindez a végső mondatot, a zenész Gluckkal való azonosulását készíti elő.

Az időviszonyok vizsgálata azt mutatja, hogy az elbeszélésben két egyidejűleg létező világ van. A magasabbrendű romantikus világot a valóság talajáról szemléljük, meg egy én-elbeszélő szemszögéből látjuk. Ezért nem mondják ki a zenésztől a végső ítéletet. Hoffmann, mint minden romantikus író, egy jobb, magasabbrendű, igazságosabb, tisztább világról ábrándozott, egy ilyen felő törekedett, de felismerte, hogy a való világtól való elszakadás lehetetlen. "Unsere Heimat ist wohl dort oben, aber solange wir hier hausen, ist unser Reich auch von dieser Welt" /III.99./-írja a "Jesuiterkirche in G." c. elbeszélésében.

A "Ritter Gluck" c. mű főalakja egy zseniális zenész, aki Gluck műveit behatóan ismeri és zenei gondolatait képes továbbfejleszteni. Maga is művész, bár kétséges, hogy azonos-e Gluckkal. Mindkét világban járatos, lényé ezért tele van ellentmondásokkal. Külseje leírásakor is állandóan egymás mellett jelentkezik a két véglet: "Das weichgeformte Kinn stand in seltsamem Kontrast mit dem geschlossenen Munde, und ein skurriles Lächeln, hervorgebracht durch das sonderbare Muskelspiel in den eingefallenen Wangen,

schien sich aufzulehnen gegen den tiefen, melancholischen Ernst, der auf der Stirn ruhte". /I. 24./

Az ellentétek a zenész ruházata és lakása leírásában is érezhetők. Feltűnő, hogy mind a ruha, mind a lakás esetében a hozzá közelálló dolgok a régimódiak, fényűzőbbek, ezek felelnek meg az önmagáról alkotott elképzelésnek, míg a külső, a felszín egy modern felöltő /"moderner Überrock"/ /I.24./ és egy jelentéktelen ház /unansehnliches Haus"/./I.30/.

Az "álmok birodalma" leírásakor a muzsikus kifejti elképzelését a művésziesség három fokozatáról. A széles országon sokan ujjonganak, hogy már a célnál vannak, de sokan közülük meg sem látják az elefántcsont kaput, amely az "álmok birodalmá"-ba vezet. Az ide eljutó művésznek nehézségeket kell leküzdenie, nem szabad belefeledkeznie az álomba:

"...viele verträumen den Traum im Reich der Träume - sie zerfliessen im Traum - sie werfen keinen Schatten mehr, sonst würden sie am Schatten gewahr werden den Strahl, der durch dies Reich fährt..." /I.27/ Csak kevesen jutnak el a legmagasabb fokig, az igazságig.

Az "álmok birodalmá"-ban az ember és a természet harmóniája helyreáll. A romantika természetfilozófiájának alapgondolatát Hoffmann e művében költői formában ábrázolta: az ember természettel való eredeti egysége megszűnt, az ember, különösen a művész, vágyik erre a harmóniára és törekszik annak létrehozására. Ez azonban csak egy álomvilágban lehetséges, amely Hoffmann-nál éppen ezt a harmónikus állapotot jelképezi. Minél közelebb jut a művész az igazsághoz, annál szo-

rosabb kapcsolatot érez a természettel, maga is e nagy harmónia részévé válik: "Grössser und grösser wurden der Sonnenblume Blätter - Gluten strömten aus ihnen hervor - sie umflossen mich - das Auge war verschwunden und ich im Kelche"./I.28./

Szinesztéziás jelenségekkel is találkozunk az "álmok birodalmá"-ról szóló részben. R.Brand így jellemzi a szinesztéziát: "Als Synästhesie bezeichnet man die Mitempfindung, die bei Erregung eines Sinnesorgans auch als solche eines anderen Sinnesorgans auftritt."/15/

Az elbeszélésben többek között ilyen példákat találunk szinesztézia-jelenségek leírására:

"Da fuhren Lichtstrahlen durch die Nacht, und die Lichtstrahlen waren Töne, welche mich umfingen mit lieblicher Klarheit." /I.27./

"... sah ein grosses, helles Auge, das blickte in eine Orgel, und wie es blickte, gingen Töne hervor und schimmerten und unschlungen sich in herrlichen Akkorden." /I.27./

Ezek és a műben szereplő többi szinesztézia-jelenség vizuális és akusztikai /zenei/ oldallal rendelkezik, ami a főalak zenei érdeklődésével magyarázható. "Eine starke Schwingung der Seele durch Musik also verursacht die Synästhesie" - írja Brand./15/

E jelenségek, amelyeket a zenész átél, zenével való szoros kapcsolatának bizonyítékai, a zenei benyomásokkal szembeni tulérzékenységét mutatják. Felizgatják a zenei problémákról szóló beszélgetések, a zenehallgatás, a zongorajáték. Ezek a következményei az eufon hangzása, az önmagával

folytatott beszélgetés. Izgatott lelkiállapotban gyakran hallucinációi vannak, pl. ezért hagyja ott hirtelen az elbeszélőt az első találkozás után.

Zenei érdeklődése azonban csak a Gluck-művekre korlátozódik. Ezen kívül mindössze egy Mozart-operát említ zenéről folytatott beszélgetései során. Gluck műveihez szorosan kötődik: ezt a Gluck opera nyitányának vélt vezénylése, a mű éneklése, zongorajátéka bizonyítják.

Hoffmann dualisztikus életszemlélete az akkori társadalmi viszonyokból következik. A még fennálló feudális viszonyok és a kezdődő kapitalista kizsákmányolás újabb ellentmondásaiból az író nem látott reális kiutat. Az álmvilág tehát a hétköznapisággal szembeni ellenpólusként jelentkezik.

A hétköznapiságot, a filiszterek világát irónikusan ábrázolja Hoffmann: "Bald sind alle Plätze bei Klaus und Weber bezetzt; der Mohrrübenkaffee dampft, die Elegants zünden ihre Zigaros an, man spricht, man streitet über Krieg und Frieden, über die Schuhe der Mad. Bethmann, ob sie neulich grau oder grün waren, über den geschlossenen Handelsstaat und böse Groschen u.s.w..." /I.23./

Ez a világ művészetellenes. A műalkotás mélyebb értelmét nem ismerik, az igazi művészt nem értik, nem értékelik. Így fordulhat elő, hogy az "Iphigenie Taurison" nyitányának egy részét Gluck másik operájának, az "Iphigenie Aulisban" nyitányával helyettesítik, ahogy ezt a magát Glucknak nevező férfi állítja.

E.T.A. Hoffmann az ideális valóságot, az "álmok birodal-

má"-t, ahová az ember a művészi élmény segítségével jut, nem szakította el a hétköznapi valóságtól. Voltaképpen a valóság két síkjáról van szó Hoffmann művészetében, amelyek egymás mellett léteznek, sőt át-meg áthatják egymást. Bár hősei a romantikus álmvilágban találják meg a lelki harmóniát, ez mégsem jelenti a reális világ lebecsülését: a művész számára a valóságnak kiindulópontnak kell maradnia.

II. E.T.A. Hoffmann fő típusai a valósághoz való viszonyuk alapján

1. A mesehős

A mese a romantika kedvelt műfaja. A német romantika nagy írója és teoretikusa, Novalis szerint a művészi célok megvalósítására, kifejezésére leginkább a mese alkalmas. "Das Märchen ist gleichsam der K a n o n der P o e s i e - alles Poetische muss märchenhaft sein" - írja.^{/1/}

A mese ilyen értékelése Novalis történelemről alkotott felfogásán alapul. Szerinte a történelem menetét eredetileg nem a törvények határozták meg, szabadság, általános anarchia uralkodott. A szellem és természet egységet alkotott. Ezt az állapotot "Naturzustand der Natur"-nak nevezi. A mese világa szemben áll a korabeli társadalommal, vagy a régi, társadalom /állam/ előtti, vagy a jövőbeli idillikus állapotot ábrázolja: "Die Welt des Märchens ist die durchaus e n t g e g e n - g e s e t z t e Welt der Welt der Wahrheit /Geschichte/... In der k ü n f t i g e n Welt ist alles wie in der e h m a l i g e n Welt und doch a l l e s g a n z a n - d e r s. Die künftige Welt ist das vernünftige Chaos..."^{/17/} A jövőben a meseszerű állapot magasabbrendű, tudatos formában tér vissza. A meseirónak előre kell látnia ezt az ideális, jövőben megvalósuló világot: "Das e c h t e M ä r c h e n muss zugleich p r o p h e t i s c h e D a r s t e l l u n g - idealische Darstellung - absolut notwendige Darstellung sein. Der echte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft."^{/18/}

A mese Novalis szerint nem más, mint egy ideális gyermek vallomása: "Bekenntnisse eines wahrhaften, synthetischen Kindes - eines idealischen Kindes. /Ein Kind ist weit klüger und weiser als ein Erwachsener - das Kind muss durchaus ironisches Kind sein./" /19/ A gyermek számára a mese fantasztikuma, titokzatossága nem idegen, ezért "bölcsebb" a gyermek a felnőtténél, hiszen nem vesztette el kapcsolatát a világgal sem. Az "ironisches Kind" kifejezés arra utal, hogy a meseírónak a valóságot ironikusan kell megsemmisíteni, az ideális mesevilág győzelme így válik teljessé.

Novalis röviden vázolt meseelmélete és E.T.A. Hoffmann művészi gyakorlata között nem nehéz megegyezéseket találnunk. Ezt nem csupán Novalisnak Hoffmannra gyakorolt irodalmi hatásával lehet magyarázni - Hoffmann bizonyíthatóan ismerte és nagyra értékelte Novalis munkásságát; hanem a megegyezéseket a német romantika két kimagasló alakjának művészi világnézetében rejlő azonosságok is indokolják.

E.T.A.Hoffmann hat művét nevezte mesének, /20/ a hetedik mű, amelyet ebbe a csoportba lehet még sorolni, a capriccio /21/ megjelölést kapta. Tartalmilag és formailag is legáttekinthetőbb, legköltőibb, legjobban sikerült e művek közül az első: "Der goldene Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit", amely 1814-ben jelent meg.

Hoffmann "Der goldene Topf" c. meséje két részre bontható: az egyik Anselmus költővé fejlődésének története, míg a másik "mese a mesében": Phosphorus és a Tüzliliom szerelmének történetét tartalmazza. Míg az előbbi a valóság talajáról indul, a fantasztikus elemek mellett újra és újra a valóság elemei

is megjelennek benne, addig a második mitikus jellegű történet, az egész mese filozófiai jelentését hordozza, szimbolikus jelleggel bír. A két történetet a mindkettőben megjelenő szereplők kapcsolják össze. A mitosz a mese expozíciójának szerepét tölti be. A mű első olvasásakor már szembeötlik az idővel való bánásmód bonyolultsága: az elbeszélte események egymásutánisága /objektív idő/ nem azonos a kompozíciós idővel/ szubjektív idő/. Ha az elbeszélés ideje követné az elbeszélte idő egymásutániságát, akkor a mitosz állna a mű elején. A mesében felépő konfliktusok alapja a mitikus történetben keresendő, megoldásuk is ezen a szinten történik.

"Am Himmelfahrtstage, nachmittags um drei Uhr, rannte ein junger Mann in Dresden durchs Schwarze Tor und geradezu in einen Korb mit Aepfeln und Kuchen hinein, die ein altes hässliches Weib feilbot, so dass alles, was der Quetschung glücklich entgangen, hinausgeschleudert wurde, und die Strassenjungen sich lustig in die Beute teilten, die ihnen der hastige Herr zugeworfen." /I.177./

Már az első mondat olvasásakor feltűnik, hogy nem hagyományos mesével van dolgunk. A pontos hely- és időmegjelölések a történet valóságjellegét hangsúlyozzák, azt az olvasó számára hihetővé igyekeznek tenni. Ahogy azonban azt Korff is hangsúlyozza, Hoffmann nem egyszerűen abban hozott újat, hogy a mesét a valóság talajáról indítja, hanem inkább abban, hogy a csodák színterévé a korabeli Drezdát tette.^{/22/}

A meseszerű hang az almaárusnő szavaival lép be: "Ja renne-

renne nur zu, Satanskind - ins Kristall bald dein Fall - ins Kristall!"/I.177./ A nyelv ritmusossá válik, stilárisan élesen elkülönül az előző leíró mondatoktól. A mondat jelentése érthetetlen a mesehős, Anselmus számára, sorsának előrejelzését tartalmazza.

A mű elején Anselmus nem különbözik az átlagembertől vágyait, kívánságait illetően. Kávéről, sörről, zenehallgatásról, sikeres karierről ábrándozik, szívesen elnézegeti a csinos lányokat. De semmi sem sikerül neki, amihez csak hozzáfog, szerencsétlenül végződik: "Dass ich niemals Bohnenkönig geworden, dass ich im Paar oder Unpaar immer falsch geraten, dass mein Butterbrot immer auf die fette Seite gefallen, von allem diesen Jammer vill ich gar nicht reden; aber ist es nicht ein schreckliches Verhängnis, als ich denn doch dem Satan zum Trotz Student geworden war, ein Kümmeltürke sein und bleiben musste? - Ziehe ich wohl je einen neuen Rock an, ohne gleich das erstemal einen Talgfleck hineinzubringen oder mir an einem übel eingeschlagenen Nagel ein verwünschtes Loch hineinzureissen? Grüsse ich wohl je einen Herrn Hofrat oder eine Dame, ohne den Hut weit von mir zu schleudern oder gar auf dem glatten Boden auszugleiten und schändlich umzustülpen?... Ach! ach! wo seid ihr hin, ihr seligen Träume künftigen Glücks, wie ich stolz wähnte, ich könne es wohl hier noch bis zum geheimen Sekretär bringen!..." /I.179./

A mese kezdetén Anselmus szerencsétlensége betetőződik, kevés pénzecskéjét a széttaposott almákért fizetségként oda kell adnia, ezáltal a valóságban elérhető apró örömök elérhetetlenek lesznek számára. Azok a tulajdonságok, amelyekre Ansel-

mus vágyakozik /szerencse, jó fellépés, ügyesség/, és amelyek tekintélyt és érvényesülést jelentenének neki a kispolgárság körében, kizárnák annak a lehetőségét, hogy a magasabbrendű lét részesévé váljon. Éppen magányossága, boldogtalansága révén érik meg arra, hogy a romantikus világ megnyiljék számára. Meghallja és megérti a természet hangját: az aranyoszöld kigyók, a bodzafa, az esti szellő, a napsugár érthetően szólnak hozzá. Szerelemre gyullad az egyik kigyókisasszony iránt, akinek láttán ellentétes érzelmek keritik hatalmukba: "...Ein nie gekanntes Gefühl der höchsten Seligkeit und des tiefsten Schmerzes seine Brust zersprengen wollte". /I.181./ Ezek az érzelmek a fantázia-birodalom és annak képviselője iránt ébredt végtelen vágyakozásának kifejezői.

A szokatlan jelenségeket eleinte racionálisan próbálja magyarázni. Amikor suttogást, később sziszegő hangokkal teli szavakat hall a bodzafa lombjából, így indokolja: "Das ist denn doch nur der Abendwind, der heute mit ordentlich verständlichen Worten flüstert." /I.180./ Ezután hallja meg a csengő kristályharangok hármashangzatát, és pillantja meg a három kigyócskát, de még erre az optikai illúzióra is talál magyarázatot: "Das ist die Abendsonne, die so in dem Holunderbusch spielt".. /I.181./

E rendkívüli észleletek leírásánál Hoffmann eleinte gyakran használja az "es war, als" kifejezést, amely azt mutatja, hogy Anselmus még nem hisz szilárdan a magasabbrendű világban, annak megjelenési formáit érzéki csalódásnak tekinti. A későbbiekben e világba vetett hite nő, a szokatlan jelenségeket egyre inkább valóságosaknak fogja fel, így a leírásban is a feltéte-

les módot kijelentő mód váltja fel.

Érdemes megjegyezni, hogy hősünk ezeket a jelenségeket egy álomhoz hasonló állapotban éli át. A kigyók távozása után fennhangon panaszkodik, egy polgárasszony szavai térítik magához: "...Dem Anselmus war es so, als würde er aus einem tiefen Traum gerüttelt oder gar mit eiskaltem Wasser begossen, um ja recht jählich zu erwachen."/I.192/

Ilyen állapotban erős illat /mint az első vigiliában/ vagy alkohol /mint a második és kilencedik vigiliában/ hatására kerül.

A természetfilozófiában nagy jelentőséget tulajdonítottak az álomnak. E nézetekkel Hoffmann G.H. von Schubert műveiből ismerkedik meg. Schubert szerint álmában az ember túllép saját korlátain, a valóság mélyebb megértéséhez jut el.

Schubert az álmot a világszellem megnyilatkozásának tekintette, ezért szerinte az álom jövőben bekövetkező eseményeket is előre jelezhet./23/

Az álom képnnyelve régebben az ébrenlét nyelve volt, csak később vált az alvás és az őrület nyelvévé. Az álomban a lélek különböző hangjai gyakran önálló lényekként lépnek fel, jó és rossz démonok alakját öltik, melyek egymással harcban állnak. Schubert szerint erre vezethető vissza az érzelmi élet ambivelenciája./24/

Ezek a momentumok jelentkeznek Freud álom-elméletében, amely szerint az ember lélek születésétől kezdve telítve van törzsi és faji emlékekkel, másrészt pedig gyermekkorban elfojtott, elsősorban szexuális emlékekkel, és ezek együttesen alkotják a tudattalant. A lelki működés nem más, mint küzdelem,

"a tudattalan ösztöneik s emlékek és a rájuk vonatkozó tabuk közt."/25/ Ezek az emlékek szimbolikus formában felbukkannak álmainkban, mivel ekkor a tudat kontrollja nem működik. Freud a szimbólumok megfejtésére kidolgozta az álomnyelv fogalmát, amelyet az emberiség ősi, képekben jelentkező szimbólumnyelvére vezetett vissza.

Álmában jut el tehát Anselmus a magasabb világ létének megsejtéséig, akkor ébred fel benne a vágy, amely egyre inkább eltávolítja a hétköznapi világtól, régi céljaitól. Az ellenséges erők azonban hamarosan megindítják harcukat, hogy hőstünket visszahozzák a hétköznapi világába. Ezek az erők egyrészt Anselmus baráti köréből kerülnek ki, a filiszterekből, akik a reális valóság szintjén Anselmus művészegyénisége ellenpólusként lépnek fel. E csoportba tartozik Paulmann igazgatóhelyettes és lányai, valamint Heerbrand irattáros. A mitikus világ képviselői is két póluson jelentkeznek: Lindhorst archívárius, aki valójában szalamandra, /26/ az ifjut a költészet birodalmába kívánja juttatni, míg Liese, Paulmann lányának volt dajkája pedig, az almaárusnő, /valójában nem más, mint egy takarmányrépa/ ezt akadályozni próbálja. E mindkét világban otthonos alakok kettős életet élnek: a valóságos világban polgári foglalkozással rendelkeznek /Lindhorst hivatalnok, Liese régebben dajka, a cselekmény lejátszódása idején jövődömondó/, a csodák birodalmában pedig a jóság illetve a gonoszság megtestesítői.

Anselmus lelke az ellentétes erők harcának színterévé válik. A hős meghasonlottságát a második vigília elején szem-

léleletesen ábrázolja Hoffmann. Látomásait, a bodzafa lombjába kiáltott szavait a diák utólag szégyelli, a lelkiállapotot, amelyben mindezt átélte, betegesnek tekinti: Paulmann ekkor meghívja, hogy társaságukban keljen át az Elbán, és velük töltsse el az estét. Anselmus azt reméli, hogy barátai társaságában elmulnak előbbi különös gondolatai. De újra optikai csalódás áldozata lesz: a folyóban a három kigyót véli felfedezni, hangjukat is hallja. Az ifju számára nem egyértelmű többé, hová tartozik: "Dem Studenten Anselmus vergingen beinahe die Sinne, denn in seinem Innern erhob sich ein toller Zwiespalt, den er vergebens beschwichtigen wollte. Er sah nun wohl deutlich, dass das, was er für das Leuchten der goldenen Schlänglein gehalten, nur der Widerschein des Feuerwerks bei Antons Garten war; aber ein nie gekanntes Gefühl, er wusste selbst nicht, ob Wonne, ob Schmerz, zog krampfhaft seine Brust zusammen...."/I.184./

A társaság tagjai ittasnak vagy eszelősnek tartják. Veronika, Paulmann idősebb leánya szorongatott helyzetében melléáll, Anselmus pedig a szerelmet, amely a bodzafa alatt Serpentina kigyókisasszony iránt ébredt benne, most átviszi Veronikára, A polgárlány iránti vonzalma akkor kezdődik, amikor észreveszi, hogy neki is sötétkék szeme van, akárcsak Serpentinának. Aznap este még egyszer visszatér a csodálatos látomás és hallucináció emléke, mégpedig akkor, amikor Heerbrand Veronika hangját kristályharangéhoz hasonlítja. Veronika azonban elüzi a fantáziaképek

Anselmus igyekszik beleilleszkedni a filiszterek világába, a jó fizetség kedvéért kéziratmásolást akar vállalni a különös levéltárosnál, Lindherstnál. De amikor másnap a megadott időpont.

ban a levéltáros háza kapujában a kopogtatóhoz akar nyulni, az a számára már ismerős almaárusnővé változik. Az öregasszony megjelenése, szaggatott, ritmikus, Anselmus számára érthetetlen szavai borzadással töltik el a diákot, aki a megrázó élmény hatására elájul. Barátai lelkitabetegnek tartják. A legjobb elfoglaltság szerintük, amely mellett kínzó gondolatai megszűnnek, a másolás lenne, ezért Heerbrand magával viszi egy kávéházba, hogy összeismertesse a levéltárossal. Itt hallja Lindhorsttól Phosphorus és a Tüzliliom szerelmének történetét, akikben a levéltáros őseit tiszteli. A filiszterek a történetet keleti dagályosságnak /"orientalischer Schwulst" I.190./ nevezik, kinevetik érte, különcnek tartják; Anselmus viszont vonzódik a levéltároshoz, rajta keresztül pedig ahhoz a világhoz, amelybe maga is bepillantást nyert és amelyhez Lindhorst tartozik. Ez az élmény megváltoztatja viselkedését, kerülni kezdi az embereket, csak saját belső világának él: "Also, wie gesagt, der Student Anselmus geriet seit jenem Abende, als er den Archivarius Lindhorst gesehen, in ein träumerisches Hinbrüten, das ihn für jede äussere Berührung des gewöhnlichen Lebens unempfindlich machte. Er fühlte, wie ein unbekanntes Etwas in seinem Innersten sich regte und ihm jenen wonnenvollen Schmerz verursachte, der eben die Sehnsucht ist, welche dem Menschen ein anderes, höheres Sein verheisst. Am liebsten war es ihm, wenn er allein durch Wiesen und Wälder schweifen und, wie losgelöst von allem, was ihn an sein dürftiges Sein fesselte, nur im Anschauen der mannigfachen Bilder, die aus seinem Innern stiegen, sich gleichsam selbst wiederfinden konnte." /I.194./

Kijár a bodzafához abban a reményben, hogy viszontláthatja szerelmét. Álmodozásaiból Lindhorst ébreszti fel, akinek elmeséli rendkívüli élményeit. A csodálatos világba vetett hite az elmúlt időszakban megerősödött, ezt szavai egyértelműen kifejezésre juttatják: "Das alles...habe ich wirklich gesehen, und tief in der Brust ertönen noch im hellen Nachklang die lieblichen Stimmen, die zu mir sprachen; es war keineswegs ein Traum..." /I.196./ Lindhorst is alátámasztja a történet valódiságát, kijelenti, hogy a kigyókisasszonyok az ő lányai. Anselmus most már nem a fizetség, hanem szerelmének közelsége miatt akar Lindhorst házában képiákat készíteni.

Érdeemes megfigyelni, hogy Lindhorst a hétköznapi élet dolgairól és a mesealakokról, a velük történteikről felváltva beszél, hangneme azonban változatlan marad. Ezzel a fogással a csoda valóságosságát, hihetőségét hangsúlyozza Hoffmann.

Anselmus ugyan egyre inkább a képzelete alkotta világban él, de még nem tud teljesen elszakadni a realitástól. Az értelem kontrollja nem szűnt meg teljesen, de egyre kevésbé fontos számára. Az Elba partján a távozó Lindhorstot nagy madárként látja elrepülni. Először racionális magyarázatát adja a jelenségnek: "...er merkte nun wohl, dass das weisse Geflatter, was er noch immer für den davonschreitenden Archivarius gehalten, schon eben der Geier gewesen sein müsse..." /I.198./ A következő mondat azonban már jelzi a magyarázat bizonytalanságát: "Er kann aber auch in Person davongeflogen sein, der Herr Archivarius Lindhorst"...."denn ich sehe und fühle nun wohl, dass alle die fremden Gestalten aus einer fernen wundervollen Welt,

die ich sonst nur in ganz besonders merkwürdigen Träumen
schaute, jetzt in mein waches reges Leben geschritten sind..."
/I.198./

Hiába gunyolódnak a madarak az irattáros kertjében: "Herr
Studiosus, Herr Studiosus, eilen Sie nicht so - gucken Sie nicht
so in die Wolken - Sie könnten auf die Nase fallen." /I.218./,
Anselmus kitart ábrándképei mellett.

A romantikus világba vetett hite, Serpentina iránti sze-
relme szilárd, hősünk kizárólag érzelmeinek él, nem a valóság
összefüggéseit keresi. Ennek remek kifejezője a műben, hogy
Anselmus a számára ismeretlen nyelven és ismeretlen jelekkel
irt szöveg jelentését megérti, amikor nem értelmileg, hanem
érzelmileg közelíti meg azt: "Der Student Anselmus, wunderbar
gestärkt durch dies Tönen und Leuchten, richtete immer fester
und fester Sinn und Gedanken auf die Überschrift der Pergament-
rolle, auf bald fühlte er wie aus dem Innersten heraus, dass die
Zeichen nichts ~~and~~ers bedeuten könnten als die Worte: Von der
Vermählung des Salamanders mit der grünen Schlange." /I.220./

Ennek magyarázatát a mitikus történet adja, amely Schu-
bert elméletét a mese könnyed formájában juttatja kifejezés-
re. A mítosszal két részletben ismerkedünk meg, egyik részét
Lindhorst meséli el a kávéházban /3.vigilia/, másik részét
Anselmus egy kéziratban olvassa. /8.vigilia/. Kezdetben egy
bibliai ihletésű teremtési mítoszról van szó: a szellem /Nap/
és anyag /viz/ kettőssége hatására kialakul az élet, először
növények jelennek meg. Ellenséges erőként jelentkeznek a pá-
rák, amelyek el akarják takarni az éltető Napot, de vereséget

szenvednek. Kifejlődik a sötét dombon egy pompás tűzliliom. Az egész természetet harmónia jellemzi. Ekkor jelenik meg Phosphorus. Vele a melegítő, éltető, anyai Nap mellett a férfias, emésztő és romboló tűz jelenik meg.

A liliom lényét szeretet tölti be. Illata révén megismeri a természetet. Fontos megemlíteni, hogy a liliom a "föld őseréjé"-ből nő ki, a megismerés a szellem /Phosphorus/ fellépése előtt jön létre. Intuitív megismerésről van tehát szó, amely megelőzi a tudatos gondolkodást.

A Tűzliliom beleszeret az ifjuba, aki így válaszol a szerelmi vallomásra: "Ich will dein sein, du schöne Blume, aber dann wirst du wie ein entartet Kind Vater und Mutter verlassen, du wirst deine Gespielen nicht mehr kennen, du wirst grösser und mächtiger sein wollen als alles was sich jetzt als deinesgleichen mit dir freut. Die Sehnsucht, die jetzt dein ganzes Wesen wohltätig erwärmt, wird in hundert Strahlen zerspaltet, dich quälen und martern, denn der Sinn wird Sinne gebären, und die höchste Wonne, die der Funke entzündet, den ich in dich hineinwerfe, ist der hoffnungslose Schmerz, in dem du untergehst, um aufs neue fremdartig emporzukeimen. - Dieser Funke ist der Gedanke! -"/I .189./

A gondolkodás itt a fejlődés rugójaként szerepel, ez racionális elem Hoffmann, illetve Schubert világszemléletében. Hoffmann viszont - a felvilágosodás felfogásával ellentétben - elsősorban a gondolkodás romboló erejét hangsúlyozza, bár építő, előremozdító szerepét sem tagadja.

A gondolkodó értelem betör a természet tudattalan életébe, és elpusztítja azt. A Tűzliliom lángralobban, egy új

lény száll fel a lángokból, amelyet a fémek fekete sárkánya /gonosz erő/ hoz vissza. Ujra liliummá változik, de csak a sárkány legyőzése után, Phosperus szerelme hatására él ismét harménikus életet. Ez az egységnek egy magasabbrendű, tudatos formában való helyreállítását jelenti. Ez a harmonikus állapot azonban már nem olyan szilárd, mint az eredeti volt. /ld. mitosz második része/ A mitosz folytatása a nyolcadik vigiliában található. Ez a rész nem a filozófiai tartalom további elmélyítésére szolgál, hanem Lindhorst és az öreg Liese életének mitikus előtörténetét adja.

Novalis-szal ellentétben Hoffmann mesevilágában komor, fenyegető elemek is találhatók. A mitikus világ sem egyértelműen harmonikus, a jó és rossz elv meg-megújuló küzdelmetviv. Ez a küzdelem nemcsak abban a "szerencsétlen korban" folyik, amikor az emberek nem értik meg többé a természet szavát, hanem a történelem előtti időkben is. A jó azonban végül győzedelmeskedik, kialakul a harmónia ember és természet között. Ezt a harmóniát a XIX. századi Drezdában a mese lejátszódása idején csak Anselmus éri el, aki "gyermeteg költői lelkülettel" bír, az igazságot a romantika világában keresi, szerelem, hit és vágyakozás tölti be egész énjét.

Lindhorst Phosporus kertjének elpusztítása miatt kapta azt a büntetést, hogy a diszharmónia korában éljen emberi alakban, ugyanakkor értse a természet csodáit, a szellemek csodálatos ereje továbbra is rendelkezésére álljon. A lilium lányával, a zöld kígyóval kötött házasságából három lány születik, akik az embereknek kígyóalakban jelennek meg. A szalamandra akkor térhet vissza szellem-testvéreikhez, ha lányai számára

olyan ifjakat talál, akik szerelmesek lesznek a kigyókba, kiállják a próbákat és az új harmónia, egy új, sajátos világrend részévé válhatnak.

Anselmus és Lindhorst egyik ellenfele az öreg almaárusnő, akik létét a sárkány egyik lehulló tolla és egy takarmányrépa szerelmének köszönheti. Ő is ismeri a természet néhány titkát, és ezeket Anselmus útjáról való letérítésre, az aranycserép megszerzésére akarja felhasználni. Veronika az ő segítségét kéri az ifjú szerelmének megnyeréséhez, a való életbe való visszavezetéséhez. Veronika borzad ugyan a mágiától, amit Liese felhasznál, mégis vállalkozik az abban való részvételre, hogy céljait elérje: Anselmus felesége és udvari tanácsosné lehessen.

Anselmust a mágikus erők egyik végtetből a másikba ragadják. A fémtükör segítségével Veronikának sikerül a diák gondolatait maga felé irányítani. A Paulmann-házban eltöltött nap még inkább a realitáshoz közelíti hősünket. Serpentina háttérbe szorul: "Ihm wurde es nun klar, dass er nur beständig an Veronika gedacht, ja dass die Gestalt, welche ihm gestern in dem blauen Zimmer erschienen, auch eben Veronika gewesen, und dass die phantastische Sage von der Vermählung des Salamanders mit der grünen Schlange ja nur von ihm geschrieben, keineswegs ihm aber erzählt worden sei... Er musste herzlich über die tolle Einbildung lachen, in eine kleine Schlange verliebt zu sein und einen wohlbestallten Archivarius für einen Salamander zu halten." /I.226./

Kétségbe vonja tehát a romantikus világ létét, Veronikát

akarja feleségül venni, régi terveit megvalósítani. A pünes hatására azonban újra felmerülnek benne a csodálatos események, Serpentina léte újra kétségtelenné válik. Belső harc dúl benne a két leányalak között, mindkettő vonzza." /27/

"Serpentina! Veronika!"-kiáltja, amikor Paulmann lánya püncs-csal kínálja. Érdekes módon filiszter-barátai is időszakosan a romantikus világ dolgainak értőivé válnak az ital hatására, de a következő napon ez számukra már csak másnaposságot jelent.

Anselmus másnap teljesen hétköznapiinak találja az addig rendkívüli és titokzatos Lindhorst-házat, a madárhangok most nem szólnak érthető nyelven hozzá. A másolás jóval nehezebbnek tűnik, hiszen érzelmi kapcsolatok hijján nem tud behatolni a pergamenttekercs kusza betűinek rejtelmeibe, sőt az eredeti lapra pacát ejt. Büntetésképpen kristályüvegbe zárják. Hogy ez nem valódi börtön, csak saját büntudata bénította meg, arra a hasonló sorsu diákok és gyakornokok szavai utalnak: "Der Studiosus ist toll, er bildet sich ein, in einer gläsernen Flasche zu sitzen, und steht auf der Elbbrücke und sieht gerade hinein ins Wasser." /I.233./

Hamarosan megjelenik az öreg Liese. Közte és Lindhorst között harc kezdődik életre-halálra. Az ellenséges erők vereséget szenvednek, hősünk kiszabadul, feleségül veszi Serpentinát, és a romantikus világgal való kapcsolata révén költővé fejlődik. Anselmus története a mitosz síkján fejeződik be. A mű utolsó mondata azonban, amely Lindhorst szájából hangzik el, újra megkérdőjelezi a mesevilágot, azt hősünk szubjektív

belső világának tekinti: "Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbaret?/I.245./ A mese végkicsengése szerint a költészet válik valósággá.

Az egész műre jellemző, hogy az író először bizonyos illuziót ébreszt az olvasóban, később ezt lerombolja. Ugyanazokat az eseményeket először a csoda, majd a valóság szemszögéből világítja meg. A cselekmény fejlődésével az illuziórombolás egyre inkább időszakossá, részlegessé válik, a csoda győz az értelem felett. A természetfeletti végső győzelme is relativvá válik azonban, ezt irónikus elemek alkalmazásával éri el Hoffmann. A mű befejezése ugyan a filiszterek világának értéktelenségét hangsúlyozza, elveti azok egyoldalú racionalitását, utilitarizmusát, a hétköznapisággal való megelégedettségét, a cím és tulajdon utáni hajszáját, de Anselmus passzivitását, külső erőkre hagyatkozását sem tartja követendő példának. Anselmus nem igazi hős, a magasabbrendű iránti fogékonyság jellemző ugyan rá, de nincs meg az ereje ahhoz, hogy maga szabaduljon meg a hétköznapoktól.

Hoffmann a társadalmi ellentmondásokat az egyénre vonatkoztatva vizsgálja. A korabeli társadalomban a feudális udvar, a kis- és nagypolgárság életszemlélete nem tette lehetővé, hogy közülük válassza ki hősét, hősének szükségszerűen az előzőektől eltérő tulajdonságokkal, életszemlélettel kell rendelkeznie. Így jut el Hoffmann a művész /művészlélek, diák/ ábrázolásáig. A művész törekvései és a korabeli társadalom

Között fennálló ellentmondások megoldása^a mesében úgy törté-
nik, hogy a hős eltávozik a társadalomból, hogy az alkotáshoz
szükséges szabadsága meglegyen. Ugyanakkor az emberektől való
teljes elszakadás újabb ellentmondást rejt magában, amit Hoff-
mann a kispolgári család-idillben próbál feloldani. Igen jel-
lemző, hogy a romantikus művészlélek függetlenségét egy nagy-
birtok /"Rittergut"/ biztosítja még Atlantisban, a költészet
birodalmában is. Az igazság birtokában, a költészet világában
sem válik a főalak függetlenné a mindennapok törvényszerűségei
alól. Hogy kizárólag gondolatainak, művészetének élhessen,
hogy a földi gondoktól megszabaduljon, anyagi függetlenségre
van szüksége. A "Der goldene Topf" c. mesében Atlantis a köl-
tészeti birodalmának szimbóluma, ugyanakkor magában foglalja
a Lindhorsttól örökölt nagybirtokot is.

Mint láttuk, hősünk már a mese kezdetén is egy álmodozó
ifju, aki a reális valósághoz nem kapcsolódik szorosan. Zárkó-
zott és magányos, mint Hoffmann mesehősei általában, akiket
környezetük örültnek, jobbik esetben különcnek tart. A minden-
nap élet problémáival szemben tehetetlenül áll, ugyanakkor
fogékony a csodák iránt. Élénk fantázia jellemző rá, ez te-
szi lehetővé a mesevilág létezésébe vetett hite fenntartását.
Művészi adottságokkal rendelkezik épp úgy mint Balthasar vagy
Peregrinus Tyss. A "Klein Zaches" c. mesében így jellemzi a
hőst Prosper Alpanus, a varázsló: "Ich liebe, fuhr Prosper
Alpanus fort, ich liebe Jünglinge, die so wie du, mein Baltha-
sar, Sehnsucht und Liebe im reinen Herzen tragen, in deren
Innern noch jene herrlichen Akkorde widerhallen, die dem fer-

nen Lande voll göttlicher Wunder angehören, das meine Heimat ist. Die glücklichen, mit dieser inneren Musik begabten Menschen sind die einzigen, die man Dichter nennen kann...-

Dir ist, ich weiss es, mein geliebter Balthasar, dir ist es zuweilen so, als verstündest du die murmelnden Quellen, die rauschenden Bäume, ja, als spräche das aufflammende Abendrot zu dir mit verständlichen Worten! - Ja, mein Balthasar! - in diesen Momenten verstehst du wirklich die wunderbaren Stimmen der Natur, denn aus deinem eignen Innern erhebt sich der göttliche Ton, den die wundervolle Harmonie des tiefsten Wesens der Natur entzündet." /IV.171./

A "Der goldene Topf" c. mesében a hős a cselekmény kezdetén a XIX. századi Drezda, végén pedig az idő és hely nélküli mesebirodalom, Atlantis lakója. Fejlődése tehát a reális világból a mesevilágba vezet. A későbbi mesékben /Klein Zaches, Prinzessin Brambilla/ a főalak nem válik a mesevilág tagjává. Látásmódja, a természet csodái iránti fogékonysága fejlődik, ha a próbákat kiállja, mesebeli tulajdonságokkal rendelkező jutalomban részesül, amely további életét megkönnyíti. Ezek a hősök azonban a mese végén is a reális valóság szintjén találhatók, az ideális világ már egyértelműen saját belső költői /művészi/ világukkal azonos.

2. Az őrült

A XVIII. század végén a "természettudomány sötét oldala" /Nachtseite der Naturwiesenschaft/ az orvosok, természet-tudósok, filozófusok és a laikusok körében nagy érdeklődést váltott ki. E fogalmon különféle, részben tudományosan is alátámasztható, részben tudományosan tisztázatlan, titokzatos jelenségeket értettek, mint pl. a magnetizmust, a hipnózist, a szomnambulismust, a telepátiát, az önszugesztiót stb., amelyek segítségével az emberi lélek eddig feltáratlan mélységeibe próbáltak behatolni. Ezek kapcsán a beteges lelki- és elmeállapotok is az érdeklődés középpontjába kerültek. E.T.A. Hoffmann hambergi orvosbarátja, dr. Marcus ismertette meg ezekkel a jelenségekkel.

O. Nipperdey így határozza meg az elmebetegség lényegét, "Abnormität und Wahnsinn sind nicht Krankheitseinbrüche von aussen, geschweige denn somatische Erkrankungen, sondern es sind seelische Entwicklung besonderer Art, die aus der Eigentümlichkeit der Psyche und aus dem Lebensschicksal hervorgehen, und bei Aufhellung dieser Voraussetzungen verständlich gemacht werden können."/28/

Hoffmann, mint író nem a szomatikus jellegű megbetegedések érdekelték, hanem a lelki folyamatok, a megbetegedés létrejöttének okai, az őrület pszichikai értelmezése. A beteg és egészséges állapot között a határ nem egyértelmű, a különbség a pszichikai reakciók erősségétől függ. Ugyanakkor a romantika filozófusai az őrültséget nem csupán betegség-

nek tekintették, hanem kapcsolatba hozták a szellemi tevékenység magasabb formáival, a művészi alkotóképességgel is. Schelling stuttgarti magánelőadásában így szól erről: "Was wir Verstand nennen, wenn es wirklicher, lebendiger, aktiver Verstand ist, ist eigentlich nichts als geregelter Wahnsinn. Der Verstand kann sich manifestieren, zeigen in seinem Gegensatz, also im Verstandlosen. Die Menschen, die keinen Wahnsinn in sich haben, sind die Menschen von leerem, unfruchtbarem Verstand. Daher der umgekehrte Spruch: nullum magnum ingenium sine quanda dementia; daher der göttliche Wahnsinn, von dem Plato, von dem die Dichter sprechen. Nämlich, wenn dieser Wahnsinn durch Einfluss der Seele beherrscht ist, dann ist er ein wahrhaft göttlicher Wahnsinn, dann der Grund der Begeisterung, der Wirksamkeit überhaupt."/29/

E.T.A. Hoffmann művészetében az örült alakja többféle megvilágításban lép elénk.

"Der Sandmann" c. elbeszélésében az író a főalak, Nathanael lelki fejlődését ábrázolja, amely elmebetegségbe torkollik. A fő probléma a műben az, hogy a démoni erők lehetnek-e közvetlen hatással az ember életére. A magnetizmus jelenségeivel állunk szemben, hiszen ebben a korban éppen ezekkel próbálták bizonyítani a démoni erők hatását.

Nathanael gonosz erőktől való félelme gyermekkoráig nyúlik vissza. Az álomhozó manó meséje, aki a szófogadatlan gyerekek szemébe homokot szór, majd szemüket elviszi gyermekének ennivalóul, nagy hatást gyakorolt rá. A manó az ő számára a félelmeteset, démonikusát, borzasztót jelképezi.

Coppelius ügyvéd, akivel együtt apja alkimista kísérleteket végez, félelmetes benyomást gyakorol az érzékeny gyermekekre, mert számára a manó és az ügyvéd egy alakká olvad össze; Coppelius Nathanael számára reális és fantasztikus elemekből szőtt figurává, a félelmetes és titokzatos erők megtestesítőjévé válik. Apja hirtelen halála az egyik Coppelius-szal együtt végzett kísérlet alkalmával megerősíti a fiuban az ügyvédről alkotott elképzelést. Diákéveit G-ben tölti, ahol Coppolában, a barométer-árusban Coppeliusra ismer. Az ismételt találkozás váltja ki benne a katasztrófát. Egész lényé megváltozik, a rossz emlékek felidéződnek benne, kiszolgáltatottnak érzi magát a sors kénye-kevének. A lelki konfliktus szerelmi téren jut kifejezésre: Nathanael elfordul kissé prózai, de őt nagyon szerető menyasszonyától, Klárától, és Coppelius-Coppola látcsöve révén közel kerül Olimpiához, egy automata bábuhoz.

Az automata-motivum többször visszatér a cselekmény során. A hős teljesen szubjektív módon értékeli a mechanikus automata jellegét. Poémában írja le Klárához fűződő szerelme történetét, amelyben zavaró tényezőként Coppelius lép fel. Amikor a lány kritizálja felfogását, "élettelen automatá"-nak /III.39./ nevezi, így utal arra, hogy szerinte képtelen megérteni a természet mélyebb titkait. Ugyanakkor Olimpia, a mechanikusan mozgó, leány-formájú bábu mozdulatlanul, ellenvetések nélkül hallgatja végig műveit, Nathanael szerint tehát ő érti meg művészetét: "Er erbehte vor innerm Entzücken, wenn er bedachte, welch wunderbarar Zusammenklang sich in

seinem und Olympias Gemüt täglich mehr offenbare..."/III.47./

A szerelem, az egyik legemberibb érzés, azáltal, hogy egy élettelen bábuhoz fűződik, embertelenné válik. Diáktársainak Olimpiáról alkotott véleményét Siegmund tolmácsolja: "Sie ist uns - nimm es nicht übel, Bruder! - auf seltsame Weise starr und seelenlos erschienen. Ihr Wuchs ist regelmässig sowie ihr Gesicht, das ist wahr!- Sie könnte für schön gelten, wenn ihr Blick nicht so ganz ohne Lebensstrahl, ich möchte sagen, ohne Sehkraft wäre. Ihr Schritt ist sonderbar abgemessen, jede Bewegung scheint durch den Gang eines aufgezogenen Räderwerks bedingt. Ihr Spiel, ihr Singen hat den unangenehm richtigen geistlosen Takt der singenden Maschine, und ebenso ist ihr Tanz."/III.46./

Az életet az emberben a szem szimbolizálja, amelyet a démoni mester sem képes megalkotni, csak lopás révén jut hozzá. A szem vezérmotivumként szerepel a műben: az álmhozó manó a gyerekek szemét viszi magával, Nathanael levelében Coppelius külsejének leírásakor említi, hogy szurós tekintetű zöldes macskaszeme van, Spalanzanit pedig úgy jellemzi, mint akinek kis, szurós szemei vannak./III.33./

Olimpia és Klára lényének leírásakor is döntő szerep jut a szemnek. A két nőalak szemét egyrészt Nathanael, másrészt kívülálló szemszögéből ábrázolja Hoffmann. A több nézőpontból való megközelítés lehetővé teszi, hogy nyomon kövessük: a hős lelkiállapotának változásával hogyan alakul viszonya a valósághoz. Klára szeme életteli, pillantása másokat is élénkké tesz. Így jellemzik a kívülállók: "Einer von ihnen, ein wirkli-

cher Phantast, verglich aber höchst seltsamer Weise Klaras Augen mit einem See von Ruysdael, in dem des wolkenlosen Himmels reines Azur, Wald- und Blumenflur, der reichen Landschaft ganz buntes, heitres Leben spiegelt. Dichter und Meister gingen aber weiter und sprachen: "Was See - was Spiegel! - Können wir denn das Mädchen anschauen, ohne dass uns aus ihrem Blick wunderbare himmlische Gesänge und Klänge entgegenstrahlen, die in unser Innerstes dringen, dass da alles wach und rege wird?..." /III.36./

Nathanael költeményében szerelmi boldogsága akkor ér véget, amikor Coppelius Klára szemét megérinti: "Endlich, als sie schon am Traualter stehen, erscheint der entsetzliche Coppelius und berührt Klaras holde Augen; die springen in Nathanaels Brust, wie blutige Funken sengend und brennend..." /III.38./ Ez később valóban megtörténik, bár Spalanzani nem Klára, hanem a szétzuzott Olimpia véres szeméit Nathanael után dobja, akiben a korábban költeményben ábrázolt képek megelevenednek. A megrázó élmény, a szerelméről, Olimpiáról alkotott illúzió szétrombolása tébolyba kergeti. Ekkor bizonyosodik meg ugyanis arról, hogy nőideálja érzelmekre képtelen bábu.

Mint már említettük, a szemlélők számára Klára szeme élettel teli, Nathanael költeménye azonban ezt másképp értékeli, a mű a következő képpel fejeződik be: "Nathanael blickt in Klaras Augen; aber es ist der Tod, der mit Klaras Augen ihn freundlich anschaut." /III.38./

Az ifju tehát egyre inkább eltávolodik a valóságtól. Mig

szemében Klára értetlen, merev automatává változik, addig Olimpia, a fabábu szeme, amely kezdetben merevnek és halottnak tűnik, képzelete és a Coppelától vásárolt látcső hatására egyre inkább élettel telítődik: "... Stundenlang sah sie mit starrem Blick unverwandt dem Geliebten ins Auge, ohne sich zu rücken und zu bewegen, und immer glühender, immer lebendiger wurde dieser Blick."/III.47./ A szem és a látcső motívuma szorosan kapcsolódnak egymáshoz. Ezt már Coppola szavai is előrevetítik, amikor Nathanaelnek szemüveget és látcsövet kínál: "Ei, nix Wetterglas, nix Wetterglas! - hab auch sköne Oke - sköne Oke!"/III.41./

A.Gloor így fogalmazza meg ezeknek az eszközöknek a szerepét E.T.A. Hoffmann műveiben: "Das Konzipieren von bisher unbewussten Zusammenhängen geschieht in der Dichtung Hoffmanns meistens durch das Aufsetzen einer Brille oder durch die Zuhilfenahme eines Mikroskopes oder Fernglases, besonders wenn es sich um das Erschliessen des Fremdseelischen handelt. Dieses Symbol ist gut und mehr als eine blosse Allegorie. Dass das Auge das Fenster im menschlichen Körper sei, durch das hindurch die Seele schimmere, ist eine uralte Vorstellung, die sich Hoffmann zu eigen machte. Das mit der Brille bewaffnete Auge erkennt. Die Brille aber ist ein Erzeugnis des menschlichen Geistes. Somit wird das optische Instrument überhaupt als Mittel zum schärferen Erkennen und Beobachten ein Symbol des Bewusstseins."/30/

A szemnek már a primitív népek is különös jelentőséget tulajdonítottak. Régóta fennáll az a hiedelem, hogy a szem

a lélek tükre. "Lavater "Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe" c. művében az arc és a jellem között összefüggéseket próbál megállapítani. Művész - egyéniségek esetében a szem különös jelentőséggel bír; "Allen meinen Betrachtungen zufolge sind die entscheidendsten Züge des Künstlers beynahe immer im Augt und in der Stirne - sehr oft bloss in der Augenbraunen. Bloss - das heisst, da am sichtbarsten, am sprechendsten." /31/ Később pedig így ír: "Die Werke des Künstlers sind wie seine Augen. Der Physiognomist sieht sein Aug in seinem Werke; und sein Werk in seinem Auge." /32/ A szem az arc, sőt bizonyos mértékig az egész egyéniség jellemzőjévé válik Hoffmann és - mint később látni fogjuk - Dosztojevszkij műveiben.

A boszorkánymester-készítette optikai eszközök befolyásolják az eszközt használó észleleteit. Nathanael végső örföngési rohamát, amely öngyilkossággal végződik, a látcső használata indítja el. Ehhez kapcsolódik az automata-motivum visszatérése: Nathanael Klárát Olimpiával azonosítja, szabadulni kíván a bábutól, ezért akarja letaszítani menyasszonyát a toronyból.

Nathanael meggyőződése, hogy az ember nem szabad, hanem sötét hatalmak játékszere, amelyek ellen hiába lázad. Ha alkot valamit, az sem saját énjéből fakad, hanem magasabb erők hatására történik. Klára és fivére, Lothar ezzel szemben azt a nézetet képviselik, hogy a gonosz hatalom csak az ember belső világából kiindulva működhet, tehát egy pszichikai erőről van szó, Nathanael saját énje fantomjáról, amelyet

tudatosan le kell küzdenie. Klára így fogalmazza meg véleményét. "Ja, Nathanael, du hast recht, Coppelius ist ein böses, feindliches Prinzip, er kann Entsetzliches wirken wie eine teuflische Macht, die sichtbarlich in das Leben trat, aber nur dann, wenn du ihn nicht aus Sinn und Gedanken verbannst. Solange du an ihn glaubst, ist er auch und wirkt, nur dein Glaube ist seine Macht." /III.37./

Nathanaelhez intézett levelében Klára ~~savai~~ mutatnak rá arra, mennyire eltávolodott vőlegénye a valóságtól, a fantáziaképei léptek előtérbe a valósággal szemben: "Geradeaus will ich es Dir nur gestehen, dass, wie ich meine, alles Entsetzliche und Schreckliche, wovon Du sprichst, nur in Deinem Innern Vorging, die wahre wirkliche Aussenwelt aber daran wohl wenig teilhatte." /III.31./

Míg a "Der Sandmann" c. elbeszélésben a hős elmezavara tragikusan végződik, a kívülállókat borzadással tölti el a szerencsétlen Nathanael sorsa, addig Serapion remete rögeszméje révén idillikus állapotban éli le életét. L.Köhn így jellemzi a hoffmanni idillt: "Die serapiontische Idylle ist keine Idille der objektiv-vollendeten Harmonie, der Einheit von Geist und Sinnen, "der Schönheit, auf das wirkliche Leben angewendet". Sie bleibt eine Idylle der Zwiespalt. Dennoch erfüllt auch die serapiontische Idylle die Forderung, den Zustand der Ruhe zu schildern, nur tut sie es betont subjektiv und damit relativ." /33/

P gróf történetét Cyprian meséli el barátainak, akik később a remetét írói példaképüké választják.

A gróf fejlődése, amelynek végén Serapion remetének képze-
li magát, három szakaszban történik. Kezdetben sokoldaluan
képzett, szellemes világfi, aki jelentős diplomáciai tevékeny-
séget folytat. A társaságban kedvelik remek humora miatt. A
magasabbrendű iránti fogékonyságát mutatja, hogy elismert köl-
tői tehetség: "Mit seinen Kenntnissen verband er ein aus-
gezeichnetes Dichtertalent, alles, was er schrieb, war von
einer feurigen Phantasie, von einem besonderen Geiste, der
in die tiefste Tiefe schaute, beseelt."/V.62./

Ekkor művészi és társadalmi tevékenysége összeegyeztethető-
nek tűnik. Sikerei csúcsán azonban váratlanul eltűnik csalá-
dj köréből. A második fejlődési szakaszban P gróf elveszti
az önmagával való azonosságát, a tiroli hegyekben él remete-
ként. Amikor az előző harmonikusnak látszó állapotba akarják
visszakényszeríteni, düh és őrzöngés a válasza. A harmadik
fejlődési szakaszban a társadalmi kötöttségeken kívül talál-
ja meg újra kiegyensúlyozottságát. Önmagát Serapion remeté-
nek tartja, aki Decius császár idejében a thébai sivatagba
menekült, és Alexandriában mártirhalált halt. Mindent rö-
g-
eszméje szemszögéből értékel, az ennek ellentmondó momentumo-
kat relativizálja. A hely, az idő, a természeti törvények szá-
mára csupán emberi konvenciók, melyek az isteni erőt és az
emberi képzeletét nem akadályozhatják. Sajátos logikájával
tehát új világot alkot maga körül, a külső valóság megszűnik
számára. Minden más tudati tevékenysége normális marad.
Belülről fakadó vidámság jellemzi, senkit sem bánt, taná-
csokat ad, prédikál. Arckifejezése szelid: "Kein Spur

des Wahnsinns war in seinem Gesicht zu finden, dessen milde Züge von seltener Ruhe und Heiterkeit zeugten." /V.63-64./ Ez a külső gazdag belső életének tükröződése.

Az elmezavart Serapion átértékeli, boldog állapotnak tekinteti, amelyet másoknak is kíván: "Möge dich, o mein Bruder, der Himmel schon auf Erden die Ruhe, die Heiterkeit geniessen lassen, die mich erquickt und stärkt. Fürchte nicht die Schauer der tiefen Einsamkeit, nur in ihr geht dem frommen Gemüt solch ein Leben auf." /V.68./

Serapion nem az örökkévalóság és az objektív idő között foglal helyet, mint ahogy egy remete-alaknál várná az olvasó, hanem a szubjektív belső és az objektív idő között. A paradicsomi harmonikus állapotot ennek következtében nem a tulvilágon, az örökkévalóságban éri el, hanem az boldog belső életének következménye, amelyet saját szubjektív ideje szerint él át.

A látogatót meglepi Serapion élénk fantáziája, az általa előadott történetek életszerűsége. "Serapion erzählte jetzt eine Novelle, angelegt, durchgeführt, wie sie nur der geistreichste, mit der feurigsten Phantasie begabte Dichter anlegen, durchführen kann. Alle Gestalten traten mit einer plastischen Rundung, mit einem glühenden Leben hervor, dass man, fortgerissen, bestrickt von magischer Gewalt wie im Traum, daran glauben musste, dass Serapion alles selbst wirklich von seinem Berge erschaut." /V.69./

A remete szerint a szellem, a fantázia szerepe döntő a megismerésben: "Viele haben das auch unglaublich gefunden

und gemeint, ich bilde mir nur ein, das vor mir im äussern Leben wirklich sich ereignen zu sehen, was sich nur als Geburt meines Geistes, meiner Phantasie gestalte, Ich halte dies nun für eine der spitzfindigsten Albernheiten, die es geben kann. Ist es nicht der Geist allein, der das, was sich um uns her begibt im Raum und Zeit, zu erfassen vermag? - Ja, was hört, was sieht, was fühlt in uns? - vielleicht die toten Maschinen, die wir Auge - Ohr - Hand etc. nennen, und nicht der Geist? ... Ist es nun also der Geist allein, der die Begebenheiten vor uns erfasst, so hat sich das auch wirklich begeben, was er dafür anerkennt." /V.68-69./

Nem az a döntő, tehát, hogy a költő azt ábrázolja, ami a valóságban megtörtént, hanem az, hogy a valóság illúzióját keltse, azaz olyan valóság-jelleget legyen képes adni az ábrázoltaknak, hogy reálisnak tűnjenek. Ebben a felfogásban a romantikára jellemző szubjektív idealizmus nyilvánul meg.

Cyprian, az elbeszélő, nem egyértelműen viszonyul az örült alakjához. Becsüli benne a költői tehetséget, de borzad is az abnormálistól, az emberi tudat felbomlásától.

A primitív népek az elmebeteget tisztelettel vegyes félelemmel vették körül. Hogy e felfogás tovább élt, arra bizonyíték, hogy a romantika korszakában a zseni és örült egymástól nem távoleső fogalmak. Az örültet isteni igazságok kinyilatkoztatójának, a hétköznapi ember számára ismeretlen összefüggések látójának tartották. Cyprian is ezt vallja: "... Immer glaubt' ich, dass die Natur gerade beim Abnormen Blicke vergönne in ihre schauerlichste Tiefe,

und in der Tat selbst in dem Grauen, das mich oft bei jenem seltsamen Verkehr befang, gingen mir Ahnungen und Bilder auf, die meinen Geist zum besonderen Aufschwung stärkten und belebten." /V.71./

Hoffmann és barátai számára Serapion mint eszménykép nem a valóságtól való menekülést, hanem azt a látóképességet jelenti, amely tultekinzt a valóságon, de ez a valósághoz való kötöttség tudatában történik. A látás és láttatás ereje esztétikai ítélletté emelkedik. Ugyanakkor az objektive létező külvilág, a valóság jelentőségét nem szabad lebecsülni, hiszen éppen a valóság az, amely a meglátott összefüggések, a belső élmények ábrázolására készíteti a művészt. Lothar Serapion örülltségét a remete extrém szubjektivizmusával okolja, rögeszméjét nem annyira beteges abnormitásnak, mint egy bizonyos szemléletmódnak tekinti: "Armer Serapion, worin bestand dein Wahnsinn anders, als dass irgendein feindlicher Stern dir die Erkenntnis der Duplizität geraubt hatte, von der eigentlich allein unser irdisches Sein bedingt ist. Es gibt eine innere Welt und die geistige Kraft, sie in voller Klarheit in dem vollendesten Glanze des regesten Lebens zu schauen, aber es ist unser irdisches Erbteil, dass eben die Aussenwelt, in der wir eingeschachtet, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt." /V.95./ Serapion számára éppen élményeink forrása, a külvilág szünt meg létezni, így egy saját maga által teremtett álmovilágban élt.

Az örült alakjának ábrázolása igen gyakori a romantika irodalmában, különösen E.T.A.Hoffmann-nál. Mig a hoffmanni

mesehős a mese műfaji sajátosságai következtében természetesen a valóságból egy mesebirodalomba jut el, addig az elbeszélésekben a reális világ tagadása szükségszerűen elmezavar következménye. Az ideál és valóság kettősségében az ember nem mindig tud kitartani, akaraterője gyengesége miatt, a való világ csábításai miatt gyakran lemond ideáljáról, aminek büntudat a következménye. Ez a büntudat elvezethet a tudat felbomlásához, mint ahogy a "Die Jesuitenkirche in G" festőalakjánál történt. Az elmezavar kialakulásakor gyakran külső erők hatnak az emberre, de valójában a veszély elsősorban saját belső kiegyensúlyozatlansága miatt fenyegeti a hőst. A romantikus figurák érzelmei igen hevesek, ezek túlfeszítettsége is lehet az őrültség kiindulópontja. A következőkben látni fogjuk, hogy elsősorban a művészfigurákat fenyegeti az elmezavar veszélye, mert kimondottan érzelmi beállítottságú emberek, akik a külső és belső feszültségeken nehezen lesznek urrá, egyensúlyukat nehezen tartják fenn. A. Gloor így határozza meg az őrült figurájának helyét Hoffmann művészetében: "Der Wahnsinnige wird zu einer symbolischen Grenzfigur, in der Aufgabe und Gefahr romantisch-künstlerischen Lebens sichtbar werden."/34/

Hoffmann az őrültséget nem egyértelműen negatív állapotnak, betegségnek tekintette, hanem olyan állapotnak is, amelyben mélyebb összefüggések ismerőjévé válik az ember. Az elmebeteg állapota egyrészt félelmet, másrészt szenvedélyes érdeklődést vált ki a szemlélőben, hiszen szellemi erői lehangyatlottak, másrészt viszont az "isteni örületként" való felfogás értelmében bizonyos tekintetben magasabban áll az átlagembernél.

3. A művész

Hoffmann írói munkásságában a művész alakja központi helyet foglal el. A művész és a külvilág ellentéte, illetve a művész önmagával folytatott harca visszatérő téma Hoffmann életművében.

A "Lebensansichten des Katers Murr" című Hoffman-regény az író elbeszélő művészetének csúcspontját jelenti. Központi alakjában, Kreislerben az író saját élete megpróbáltatásait idézi fel, ezért ezt a figurát az író második énjének nevezi a Hoffmann-kutatók többsége. A mű töredékes formában maradt ránk, első két kötetét 1820-22 között írta Hoffmann, a tervezett harmadik kötet az író 1823-ban bekövetkezett halála miatt már nem készült el.

Murr kandur alakjának elődjét L.Tieck "Der gestiefelte Kater" c. művének főhősében kereshetjük, akit a macska maga is emleget feljegyzéseiben, a Kreisler-életrajzban pedig a "Phantasiestücke in Callots Manier" már ismert zeneszerző-figurája tér vissza.

A regény kettős felépítéséhez az indítékot Jean Paul "Das Leben Fibels"/1812./ c. művének alapötlete adta. Két, látszólag véletlenül egymás mellé kerülő cselekményszálból épül fel. Formailag Murr kandur önéletrajza képezi a regény magvát, a Kreislerről szóló fragmentumok csak a véletlen játéka folytán kerültek a műbe, hiszen a széttépett könyv-lapokat, amelyeket a macska-író itatósként, illetve alátét-ként használt, Murr kéziratával együtt kinyomtatták. Tartalmilag félreérthetetlenül a Kreislerről szóló rész az elsőd-

leges és lényeges a macska-íróról szóló részhez képest, amely csupán a zeneszerző életrajzának parodizált ellenpólusa. Hoffmann e megoldásban a kor valósága ellentmondásaival szemben érzett keserű iróniáját juttatja kifejezésre. Az önmagát dicőítő kandurról, aki a megalkuvó nyárspolgár tipikus alakjaként lép fel a műben, teljes képet kapunk önéletrajza alapján, míg Kreislerről, aki a magasabbra törő művész jelképe, csak fragmentumokból, felületesen, véletlenül értesülünk. Természetesen ez a látszat nagyon átgondolt regény-kompozíciót takar. Nem osztjuk A. Gloor véleményét, aki így ír a regényről: "Ein neckisches Durcheinander von Bedeutungen und Sinnzusammenhängen verwirrt den Leser. Die Satire ist um ihrer selbst willen da und nicht zur Würzung. Tiefe Bedeutungen und allegorische Bilder werden sofort wieder zerstört."/35/ Igaz ugyan, hogy az illúziórombolás a regény felépítésében igen fontos szerepet kap, de ez nem megy az érthetőség rovására. Hoffmann műveiben gyakran használt fogás, hogy a múlt eseményeit, az előtörténetet a cselekmény során lassanként ismerjük meg. Az előtörténet magyarázza az indítókokat, adja a titokzatosnak vélt összefüggések magyarázatát. A múlt eseményeinek teljes ismertetése általában csak a mű végén következik be, ezt a fogást az olvasó érdeklődésének ébrentartására, a feszültség fokozására használta Hoffmann.

A cselekmény két szála végső soron ugyanazt a témát dolgozza fel: a művész és a társadalom viszonyát, illetve a művész belső világának problematikáját. A művész és a tár-

sadalom viszonyának kérdését a regény két részében más-más oldalról közelíti meg az író: Kreisler feudális, Murr pedig polgári társadalmi viszonyok között él. A két társadalmi szféra, amelyben Murr és Kreisler mozog, nem fedi ugyan egymást, de időnként mégis kapcsolatba kerül egymással.

Hans-Georg Werner így fogalmazza meg a regény felépítéséről alkotott véleményét: "Der Dualismus des Handlungsbaus ist hier nicht mehr wie in den Märchen Ausdruck dafür, dass Hoffmann zwischen einer Alltagswirklichkeit und einer übersinnlichen Welt unterschied, sondern dient als künstlerisches Hilfsmittel, die in der Wirklichkeit noch verhältnismässig scharf voneinander geschiedenen gesellschaftlichen Schichten - die feudale und die bürgerliche Gesellschaftssphäre - zusammenzufügen, so dass die sozialen Beziehungen der Künstlerproblematik vielseitig und differenziert gestaltet werden kann." /36/

Egyetérthetünk Wernerrel abban, hogy a művész problematikájának társadalmi szempontból többoldalu és mélyebb megközelítését a mű felépítése lehetővé teszi. Az is igaz, hogy a regényben olyan romantikus magasabbrendű világ, mint a "Der goldene Topf" c. mesében, már nem létezik. Ugyanakkor a művész törekvése a végtelen, a magasabbrendű felé romantikus lényének egyik fő jellemzője. A végtelen közvetítője a zene, a legromantikusabb művészet. Hoffmann e művében is különbséget tesz a hétköznapi élet és a művészi lét között, az utóbbit a hős gazdag belső érzelmi életével azonosítja.

Ez Hoffmann regénytechnikájának egyik sajátosságával bizo-

nyitható: Murr önéletrajza egyes szám első személyben íródott, míg Kreisler történetét egy életrajzíró beszéli el, aki egyes szám harmadik személyben szól az zeneszerzőről. Feltehető a kérdés, miért van ez a formai különbség a két rész között. Hoffmann ezzel az eszközzel is szembeállítja két főalakját. Kreisler lényének nagyobb részét ugyanis a magasabbrendű művészi lét tölti ki, amely a nyelv eszközeivel nem fejezhető ki. A zeneszerző - Murr macskával ellentétben - belső világát csak a zene segítségével képes kifejezésre juttatni. Az életéből kiragadott események ábrázolása arra szolgál, hogy kiindulópontként szolgáljon egy nyelvileg nem megfogható művészi-zenei világ megsejtetéséhez.

Az állatmaszk, amelyet Hoffmann többször alkalmazott művészetében /pl. Berganza kutya, Milo majom, Murr kandur/, szatirikus célokat szolgál, emberi gyengeségeket pellengérez ki, ugyanakkor az állatok tulajdonságainak valósághű ábrázolását is magában foglalja. Erre utal Hoffmann a "Phantasiestücke" bevezető darabjában Jaques Callot figuráiról szólva: "Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Tun und Treiben verhöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geiste, und so enthüllen Callots aus Tier und Mensch geschaffene groteske Gestalten dem ernstesten, tiefer eindringenden Beschauer alle die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen liegen." /I.21-22./

A reális valóság szférájában jelenik meg a "Kater Murr"-ban az emberi tulajdonságokkal felruházott állat. A mese mű-

fajának sajátosságai, fogásai egy regény keretein belül jelentkeznek, ahol a filiszter és a művész, a művész és környezete között fennálló diszharmónia kevésbé éles, mint a két egymással szemben álló világot ábrázoló mesében. Hogy a megfelelő hatást elérje, a két pólus közötti különbséget egyértelműen ábrázolhassa, Hoffmann a filiszter alakját állatfigurában jeleníti meg.

Mig Kreisler művészetét és létét a művészetellenes társadalom megsemmisítéssel fenyegeti, addig Murr nem áll ellentétben a társadalommal, megalkuszik a körülményekkel, minden hazugságra, kompromisszumra kész, hogy sikerét, kényelmét biztosítsa. A dagályosság és pátosz segítségével látszólagos mélyértelműséget kölcsönöz műveinek, amelyekben csak a külsőség és nem a valódi tartalom a fontos. Ime egy példa Muzius temetéséről írott verséből:

"So flau, so jammervoll im Busen
War mir's ich wusste gar nicht wie,
Doch hoher Dank den holden Musen,
Dem kühnen Flug der Phantasie.
Mir ist jetzt wieder leidlich besser,
Spür' gar nicht g'ringen Appetit,
Bin muzius gleich ein wackrer Esser
Und ganz in Poesie erglüht." /IX.298./

Környezetében Murr állandóan ellentmondást tapasztal a látszat és a valóság között. Hinzmann kandur azért tart gyászbeszédet Muzius temetésén, hogy retorikai készségét bizo-

nyitsa. Nem az elvesztett barát miatti fájdalom, hanem saját képességei fitogtatása cselekedetének rugója. Ponto uszkár számára a hűség, segítőkészség, kedvesség olyan tulajdonságok, amelyek előnyt jelentenek. Életbölcsségét az emberi társadalomból vett példákkal támasztja alá. Két történetet mesél Murnak. Az egyikben két barát, Walter és Formosus, egymást kölcsönösen becsapja: az egyik teátrálisan lemond állásáról, a másik pedig menyasszonyáról. A kifelé áldozatos baráti szeretet azonban mélységes egoizmust takar, hiszen mindkettő saját érdekétől vezettetve cselekedett, a barátság látszatát azonban fenn tartják. A másik történet egy esztétikaprofesszor feleségéről, Letitiáról szól, aki rendszeresen megcsalja férjét. Erre Ponto közreműködésével fény derül. Az asszony mesterkedései miatt a professzor elkergeti a kutyát, de Alzibades von Wipp báró, Letitia egyik szeretője, magához veszi, mert nyakörve alatt ügyesen továbbítja az asszonynak szóló üzeneteket. A professzor és felesége házasságának harmóniája látszólag helyreáll.

Bárhová tekint is Murr, mindenütt azt látja, hogy az erkölcs és szép szavak hangoztatása előnyszerzésre, élvezetek elérésére szolgál. A kandur beilleszkedik a hazug társadalomba, költészetét is e társadalom álszent szemlélete határozza meg.

Murr alakján keresztül Hoffmann kigunyolja a polgárság tartalmát vesztett érzéseit, így az olcsó természetrajongást, amely szentimentális külsőséggé változott, míg korábban a feudá-

lis udvar kötött és természetellenes életformájával való szembenézés kifejezője volt. A kandur lelkesedve beszél az éjszakai természet szépségeiről: a csillagos égről, a teliholdról, az elcsendesedő utcákról, rajongása azonban elsősorban a galambnak szól, amelyre megéhezett: "O Natur, heilige hehre Natur! wie durchströmt all deine Wonne, all dein Entzücken meine bewegte Brust, wie umweht mich dein geheimnisvoll säuselnder Atem!- Die Nacht ist etwas frisch, und ich wollte - doch jeder, der dies lieset oder nicht lieset, begreift nicht meine hohe Begeisterung, denn er kennt nicht den hohen Standpunkt, zu dem ich mich hinaufgeschwungen!...Über mir wölbt sich der weite Sternenhimmel, der Vollmond wirft seine funkelnden Strahlen herab, und in feurigem Silberglanz stehen Dächer und Türme um mich her! Mehr und mehr verbraust das lärmende Gewühl unter mir in den Strassen, stiller und stiller wird die Nacht - die Wolken ziehen - eine einsame Taube flattert in bangen Liebesklagen girrend um den Kirchturm!- Wie! - wenn die liebe Kleine sich mir nähern wollte? - Ich fühle wunderbar es in mir regen, ein gewisser schwärmerischer Appetit reisst mich hin mit unwiderstehlicher Gewalt!-"/IX.29-30./

Hoffmann nevetségessé teszi a külsőségeiben megnyilvánuló, egoizmust takaró hazaszeretetet: "Die Sehnsucht nach dem heimatlichen Boden regt sich mächtig! - Dir weihe ich diese Zähnen, o schönes Vaterland, dir dies wehmütig jauchzende Miau!- Dich ehren diese Sprünge, diese Sätze, es ist Tugend darin und patriotischer Mut! - Du, o Boden, spendest mir in freigebiger Fülle manch Mäuslein, und nebenher kann man manche

Wurst, manche Speckseite aus dem Schornstein erwischen, ja wohl manchen Sperling haschen und sogar hin und wieder ein Täublein erlauern."/IX.33./

A demagóg-mozgalom tulfütött nacionalizmusa is guny tárgyat képezi a műben. Nevetséges szokások, erkölcstelenségek adták ehhez az alapot: a diákok párbajozása, italozása stb. Ugyanakkor Hoffmann Abraham mester szavaiban elítéli a rendőrakciókat, az erőszak alkalmazását e mozgalommal szemben.

Mint említettük, Kreisler a regényben feudális viszonyok között él. A zenész életének a regény első két kötetében ábrázolt szakasza két színhelyen játszódik: egy hatalmát veszített fejedelem udvarában Sieghartsweilerben és a kanzheimi kolostorban. Az udvarban az egyént társadalmi helyzete szerint, nem pedig személyes tulajdonságai alapján ítélik meg. A hatalom, a konvenció, a befolyás döntő szerepet játszik az egyén életében. Csupán a látszat fontos, hiszen minden funkcióját elvesztette az udvar, csak a reprezentáció maradt meg üres formaként. Irenäus fenntartja a látszatvilágot, bár rég nem igazi uralkodó már. Hoffmann élesen kritizálja a feudalizmus maradványait, feltárja, hogy a feudális világ elvesztette történelmi perspektíváit, és utal embertelenségére is./37./

A lélektelenséget a többször visszatérő "gépezet" kifejezéssel huzza alá az író: "Er /der Vater des Fürsten/ sah es ein, dass irgendeine Kraftäusserung das kleine schwache Räderwerk der Staatsmaschine zerbrechen müsse, statt ihm einen bessern Schwung zu geben."/IX.52./

Vagy: "Der Fürst fühlte lebhaft das Bedürfnis, den Meister Abraham als das belebende Prinzip der Hofmaschine bei sich zu behalten."/IX.55./

A szemléleti képekben csak kis eltolódásról van szó, amikor a "gépezet" kifejezést a bábszínház mechanizmusának képe váltja fel: "...so dass sie /Ratin Benzon/ es eigentlich war, die die Faden des Puppenspiels an diesem Miniaturhofe zog."/IV.5./ Az udvarban élők cselekedeteit, mozgását tehát külső erő határozza meg. A mechanikus jelleget a végletekig fokozza Hoffmann, amikor a gyengeelméjű Ignaz herceg a merevgörcsben levő Hedwiga mozdulatait úgy irányítja, mintha a hercegnő marionettbábu volna. Hedwiga gépiessé vált mozdulatai azt fejezik ki, hogy számára az élet teljesen értelmetlenné vált, a titkon szeretet Kreislert ugyanis halottnak véli.

Csak a társadalmi háttér ismeretében érthető Kreisler magányossága és zárkózottsága. Kreisler művészi énjé és a társadalom szükségszerűen ellentmondásba kerülnek egymással. A művészet ugyanis nem tűri azokat a szűk korlátokat, melyeket ez a társadalom szab számára. A körmozgás motivuma, amely itt a bezártságot szimbolizálja, többször visszatér, már a központi alak neve is magában rejti. A karmester így magyarázza saját nevének jelentését: "Sie können nicht wegkommen von dem Worte Kreis, und der Himmel gebe, dass Sie denn gleich an die wunderbaren Kreise denken mögen, in denen sich unser ganzes Sein bewegt, und aus denen wir nicht herauskommen können, wir mögen es anstellen, wie wir wollen."

In diesen Kreisen kreiselt sich der Kreisler, und wohl mag es sein, dass er oft, ermüdet, von den Sprüngen des St. Veits-Tanzes, zu dem er gezwungen, rechtend mit der dunklen unerforschlichen Macht, die jene Kreise umschrieb, sich mehr als es einem Magen, der ohnedies nur schwächerer Konstitution, zusa_ggt, hinaussehnt ins Freie." /IX.73./Kreisler jelentése: csigás /.

A társadalmi valóság e zártságával Hoffmann a művészetet állítja szembe, mégpedig a legromantikusabb művészet, a zene határtalanságát. A művészet nyújtja az egyedüli lehetőséget arra, hogy az ember a valóság nyomasztó zártságából kiszabaduljon. A "szűk körök" világában a művész, így Kreisler is, idegen, külön marad, akinek egyedüli fegyvere az ironia a látszatvilággal szemben. Abraham mester így adja magyarázatát annak, miért idegenkedik az udvar Kreislertől: "Seht, der Kreisler trägt nicht eure Farben, er versteht nicht eure Redensarten, der Stuhl, den ihr ihm hinstellt, damit er Platz nehme unter euch, ist ihm zu klein, zu enge; ihr könnt ihn gar nicht für euresgleichen achten, und das ärgert euch. Er will die Ewigkeit der Verträge, die ihr über die Gestaltung des Lebens geschlossen, nicht anerkennen, ja, er meint, dass ein arger Wahn, von dem ihr befangen, euch gar nicht das eigentliche Leben erschauen lasse, und dass die Feierlichkeit, mit der ihr über ein Reich zu herrschen glaubt, das euch unerforschlich, sich gar spasshaft ausnehme, und das alles nennt ihr Verbitterung. Vor allen Dingen liebt er jenen Scherz, der sich aus tiefern Anschauung des menschlichen Seins erzeugt und der die schönste Gabe der Natur zu nennen, die sie aus

der reinsten quelle ihres Wesens schöpft." /IX.208./

A művészet csak áru a filiszter szemében, a művészet szeretete is konvencióvá vált: "Es mag wohl sein, dass die Liebe des grossen Herren zu Kunst und Wissenschaft nur als ein integrierender Teil des eigentlichen Hoflebens anzusehen ist. Der Anstand erfordert es, Gemälde zu besitzen und Musik zu hören, und übel würde es sein, wenn der Hofbuchbinder feiern und nicht die neueste Literatur fortwährend in Gold und Leder kleiden sollte." /IX.50./

A feudális udvarban, ahol a származás az ember értékének megítélésében döntő szerepet játszik, feltűnő Kreisler származásának ismeretlensége. Ez a momentum a regényben kevésbé kiélezett, mint a "Kreisleriana"-ban volt, hiszen a zeneszerző feleleveníti gyermekkorának néhány epizódját. Későbbi életére is kihaté gyermekkori élményei közé sorolhatjuk a gazdag belső életet élő árva gyermek és kispolgári környezete ismételt összeütközéseit; Abraham Liscov ismerettségét, aki vonzza és taszítja egyszerre a fiút, a zenei tehetséggel megáldott Tante Füsschen iránti rajongást, aki későbbi nőideálját is meghatározza. Mindezek Johannes érzékeny lelkiületét, belső labilitását tárják elénk, mégpedig a kialakulás folyamatában.

A feudális udvar látszatnak élő világában, ahol a természetes emberi érzéseket a szigorú etikett elsorvasztja, az egyének életének alakulását a dinasztia érdekei határozzák meg. Ebben a környezetben a művész "szatirmaszk" mögé rejtőzik, hogy minél kevésbé legyen hozzáférhető az udvar intrikái számára. "Környezetében újra és újra a konvenció erejét

tapasztalja, olyan cselekedeteket lát, melyek a cselekvő valódi érdekeivel ellenkeznek. Felismeréseit irónikus tulzással, eltorzítva juttatja kifejezésre. Nincs elég ereje és önuralma ahhoz, hogy Abraham mesterhez hasonlóan az ismeret birtokában nyugodtan, kiegyensúlyozottan cselekedjék. Nem csoda tehát, ha környezete, még életrajzírója is "extravagáns" embernek tartja.

Az irónia Hoffmann szerint egyrészt az ember és a természet egymástól való mitikus eltávolodásának, másrészt a konvenció és az igazi emberi érdekek ellentmondásának következménye. "Die Erkenntnis der Ironie des Daseins, das heisst also bestimmter realen Widersprüchlichkeiten, die Hoffmann teils als solche erkannte, teils metaphysisch ausdeutete, bildet nach Auffassung des Dichters die Grundlage höheren Menschentums" /38/- írja Hans-Georg Werner.

Kreisler tehát a feudális udvarban nem érezheti otthon magát. Az igazi életet, emberségének kiteljesedését a zene jelenti számára. Chrysostromus apát Kreislerhez intézett szavai kifejezik, hogy a magasabbrendű világba vágyódó művész és a hétköznapi valóság összeütközése elkerülhetetlen: "Das rege Gefühl des höheren Seins, das Sie ewig mit dem schalen irdischen Treiben entzweien wird, entzweien muss, strahlt mächtig heraus in der Kunst, die einer andern Welt gehört, und die, ein heiliges Geheimnis der himmlischen Liebe, mit Sehnsucht in Ihrer Brust verschlossen ist." /IX.245./ A művészet tehát egy magasabbrendű létezési forma megjelenítője.

A zenei élmény nem a magasabbrendű lét maga, a zenében a vég-

telen vágyakozás önmagát fejezi ki. Mivel a zene a legkevésbé tárgyhoz kötött művészet, ezért a tárgyatlan vágyakozást a művészetek közül a legkönnyebben ábrázolhatja.

A zenei élmény ábrázolásakor Hoffmann a reális világ körmozgásával a repülést, a felfelé emelkedést állítja szembe. A repülés a maga könnyedségével lehetővé teszi az anyagiságtól való elszakadást, a művészet világába való felemelkedést. A zenei élmény köti Kreislert a szeretett lényhez Juliához. Így a zene, a vágyakozás és a szerelem egy egységet alkot, ezek segítségével emelkedik felül a művész a hétköznapi valóságon: "... da rührte der mächtige Geist der Tonkunst die Schwingen, und vor dem melancholischen Rauschen erwachte der Trost, die Hoffnung, ja selbst die Sehnsucht, die die unvergängliche Liebe selbst ist und das Entzücken ewiger Jugend - Julia sang." /IX.80./

A kolostorból is, ahová az életét fenyegető támadás után menekül, visszavágyik oda, ahol zenei élményben Juliával együtt volt része: "...noch einmal breite ich die Arme aus wie Adlersflügel, mich dort hinzuschwingen, wo ein süßer Zauber waltete, wo jene Liebe, die nicht in Raum und Zeit bedingt, die ewig ist wie der Weltgeist, mir aufging in den ahnungsvollen Himmelstönen, die die dürsternde Sehnsucht selbst sind und das Verlangen. /IX. 220./

Murr önéletrajzában is találkozunk a felfelé törekvéssel "Sehnsucht nach dem Höheren" című versében. A macska vágyának tárgya azonban nevetségesen konkrét: Murr a fán ülő madárra éhezik:

"Erträumt, erspürt, im grünstem Laub gefunden!

Hinauf mein Herz! beim Pittich i h n erwische!" /IX.83./

A Kreislerrel való szembeállítás Murr költői ideáljairól is lerántja a leplet. A kandur nemcsak a vágyat, a zenét is véges célok szolgálatába állítja. A tetőn bánatos dalokat énekel, hogy a bájos Miesmies szívét megnyerje. Hogy szerelmese méltó-e hozzá, azt Murr többek között Miesmies hangjának technikai tökéletességéből ítéli meg. Itt a hangsúly a kreisleri felfogástól eltérően nem a zene által ébresztett belső érzelemvilág kifejezésén van, hanem az ének technikai külsőségei kerülnek előtérbe. Mihelyt házasságra lépnek, Murr eddigi fájdalmas vágyakozása egyszeriben megszűnik, hiszen elérte véges célját.

A zenei élmény Kreislernél szoros kapcsolatban van szerelmével. A szerelem művészete ihletője. Julia hangja mély benyomást tesz a karmesterre, éneke nagy élményt jelent számára. Még álmában is hallja szerelmesét, kompozíciójának hiányzó részét énekli. K.Lindemann így ír erről: "Träumend erfährt sich das poetische Ich in der Stimme der Geliebten. Kreisler identifiziert Julia mit seinem Agnus dei, das er in der Wirklichkeit niederschreibt."/39/ "Julia álmában maga is azonosítja magát Kreisler zenéjével: "Da gewahrte ich aber, dass ich selbst der Gesang sei, der durch den Garten ziehe, doch so wie der Glanz der Töne verbleiche, müsse ich auch vergehen in schmerzlicher Wehmut! - Nun sprach aber eine sanfte Stimme: Nein! Der Ton ist die Seligkeit und keine Vernichtung, und ich halte dich fest mit starken Armen, und in deinem Wesen

ruht mein Gesang; der ist aber ewig wie die Sehnsucht!"- Es war Kreisler, der vor mir stand und diese Worte sprach. Ein himmlisches Gefühl von Trost und Hoffnung ging durch mein Inneres... /IX.173./ A zenében való feloldódás teszi lehetővé Julia számára Kreisler a szemlélő számára idegen és furcsa lényének mélyebb megismerését. A zene és álom kommunikációs eszközként szerepel Julia és a karmester között.

A művész-szerelem egy sajátos hoffmanni fogalom, amelyet legvilágosabban éppen Kreisler fogalmaz meg Hedwiga hercegnővel folytatott beszélgetésében: "Es begibt sich wohl, dass besagten Musikanten unsichtbare Hände urplötzlich den Flor wegziehen, der ihre Augen verhüllte, und sie erschauen, auf Erden wandelnd, das Engelsbild, das, ein süßes unerforschtes Geheimnis, schweigend ruhte in ihrer Brust. Und nun lodert auf in reinem Himmelsfeuer, das nur leuchtet und wärmt, ohne mit verderblichen Flammen zu vernichten, alles Entzücken, alle namenlose Wonne des höheren, aus dem Innersten emporkeimenden Lebens, und tausend Fühlhörner streckt der Geist aus in brünstigem Verlangen und umnetzt die, die er geschaut, und hat sie und hat sie nie, da die Sehnsucht ewig dürstend fortlebt!- Und s i e, s i e selbst ist es, die Herrliche, die zum Leben gestaltete Ahnung, aus der Seele des Künstlers hervorleuchtet als Gesang - Bild - Gedicht!-" /IX.144./

De a szerelem is kettős érzést vált ki. A művész idealizálja szerelme tárgyát, és hogy a nő ideál, művészetének muszája maradjon, le kell mondania az érzéki szerelemről, vágyának földi teljesüléséről. Hiszen a művész szubjektíve ruházza fel szerelmesét a számára fontos ideális tulajdonságok-

kal, azok nem a nő természetéből fakadnak, tehát ha az ideált akarja ölelni, lehetetlent kíván, mégis újra és újra felébred benne a testi vágy. W.Jost kiválóan ragadja meg Hoffmann művészszerелеmről alkotott felfogásának lényegét: "Die ewige Liebe, die Liebe des Künstlers ist auf ihrer freien Höhe ein Zugleich von Ironie und Verklärung: sie gründet sich auf freiwillige Täuschung, auf durchschaute Fiktion." /40/

Hogy milyen nagy veszélyt rejthet magában a szerelem a művész számára, azt a regényben az Ettlingerről szóló epizód bizonyítja. A nagytehetségű festő szerelemre gyulladt a fejedelmné iránt, de nem tiszta művész-szerelmet hordozott magában, ezért örültséggel lakolt. Külsőleg Kreisler a szerencsétlen festőre hasonlít. Ettlinger története mélyen megrázza: "Kreisler stand da, tief erschüttert, keines Wortes mächtig. Von jeher hatte er die fixe Idee, dass der Wahnsinn auf ihn lauere, wie ein nach Beute lechzendes Raubtier, und ihn einmal zerfleischen werde." /IX.143./

Kreisler örültségtől való félelme egyáltalán nem alaptalan. A környezetében élő filiszterek bizarr humorát, furcsa arcjátékát, hirtelen hangulatváltozásait az örület jeleinek tartják. Életrajzírója a következő képet festi róla: "...vorzüglich was die musikalische Begeisterung betrifft, oft dem ruhigen Beobachter beinahe wie ein Wahnsinniger erscheint." /IX.125./ Kreisler szavai sokszor érthetetlenek a környezet számára, beszéde dadogássá válik, szavakká sűrűsödnek a mondatok, melyek mondanivalója nehezen követhető. Gunyos nevetése is bel-

ső feszültséget takar. E jelenségeket felfoghatjuk az irónia eszközeiként is, amelyeket Kreisler önmaga védelmére az őt fenyegető külvilággal szemben alkalmaz. A romantikus irónia lehetővé teszi, hogy az ember önmagát és környezetét egy rajta kívülálló felsőbb nézőpontból szemlélje, önmagát és a világot megkettőzve láthassa, így a dualizmust kívülről szemlélve és ábrázolva meghaladja azt.

Kreisler lényeges jellemző tulajdonságaiként említhetjük még a tulságosan felajzott fantáziát és a környezeti hatásokkal szembeni túlérzékenységet. Mint Hoffmann egyik kutatója. A.Gloor írja: "Sein Offensein gegen die Welt des Oben macht ihn derart empfindlich gegen die banale Wirklichkeit, dass er von ihr ständig verwundet wird. In seiner Existenz liegt schon eine tüchtige Portion von jener überfeinerten Dekadenz des hochgezüchteten Künstlers, wie man sie in der Dichtung Thomas Manns immer wieder antrifft." /41/

De Hoffmann művész-alakjai nemcsak dekadens mivoltukban előfutárai Thomas Mann művész-hőseinek. Thomas Mann a polgár és művész viszonyának ábrázolására művek egész sorát írta. Ezekben a művekben az átlagpolgár a kiegyensúlyozott, egészséges, sikerekben gazdag élet megtestesítője, míg a művész - aki vágyódik arra, hogy az átlagpolgárok, a "szőkék és kászeműek" közé tartozzon - magányos, életképtelen, beteges. A művészet menekülés számára a gyakorlati élet problémái elől. Ez éppugy jellemző Hannora, a Buddenbrook-ház utolsó sarjára, mint Tonio Krögerre, vagy Detlev Spinellre. Thomas Mann művész-alakjai hanyatló polgárcsaládok tagjai. A Buddenbrook-család a középkori polgári hagyományokon és a felvilágosodás eszményein ala-

puló virágzó patricius család a XIX. század elején. A kezdődő imperializmus kora azonban új társadalmi réteget juttaturalomra: a fináncstőke képviselőit. Ez új értékrendszert hoz magával: ami eddig erkölcsstelen volt, most erkölcsössé válik. A pozitív, humánus polgári értékek túlhaladtak, túlfinomultak lettek, s ez képviselőik hanyatlását is jelenti. Halász Előd így fejti ezt ki: "A német irodalom történeté"-ben: "Thomas és Christian, a konzul két fia illusztrálja Thomas Mann-nak azt a tételét, hogy a régi értelemben vett polgári életforma az imperialista korszakban anakronizmuszá vált, s azok az emberek, akik ezt a harmonikusságában, kulturáltságában - Thomas Mann szerint - szép életformát éltek, szükségképpen degenerálódnak, a degenerálódás pedig a polgárnak művésszé való "elfajulásában" jelentkezik."/42/

Kreisler maga is érzi lelki kiegyensúlyozatlanságát, a testi vágyak elhatalmasodásának lehetőségét. Ezért tartja Ettlingert második énjének, akiben negatív tulajdonságait látja testet ölteni. Hasonmását, akit önmagával és Ettlingerrel is azonosít, először a víz tükreben pillantja meg. A tükörkép, az árnyék, az arckép és a szobor a Doppelgänger-motívum legfontosabb szimbólumai. A tükörkép az ember optikai-fizikai hasonmása, ugyanakkor a Doppelgänger mintegy az önmegismerés tükkrét tartja az ember elé, az adott személy pszichikai tükörképét adja. Azáltal azonban, hogy saját hibáit, a valóságos és ideális énje közötti különbséget felismerte, félelem keríti hatalmába a kettéhasadt tudatu embert. Kreisler ezt a félelmet Abraham Liscov baráti segítségével és saját művészete erejével egyelőre legyőzi. Kérdéses azonban, ha Julia a gyengeelméjű

Ignaz herceggel tervezett házassága megvalósul, szerelmének elvesztése nem kergeti-e az örületbe. Erre nézve csak találgathatunk, hiszen semmiféle támpont sem maradt fenn arról, hogyan akarta Hoffmann a felvetett problémákat a regény tervezett harmadik kötetében megoldani.

Kreisler az udvarból a kanzheimi kolostorba menekül, ahol nyugalmat talál, megszabadul a mindennapok nyomasztó gondjaitól, az udvar intrikáitól, saját belső démonaitól. Hasonmása itt eltűnik, teljesen a zenének szentelheti magát. A kolostor a művészetnek szentelt élet menedékévé válik, ahogy a korai német romantika kimagasló alkotásában, a "Herzens-
-ergießungen eines Kunstliebenden Klosterbruders" című műben is szerepelt. Korff így állítja szembe a cselekmény lejátszódásának két színterét: "Hof und Kloster, die äusserlich glanzvolle, aber innerlich dunkle, hintergründige, ja böse Welt der Leidenschaften und Intrigen, in der Julia wie ein Engel wirkt, und die äusserlich arme, aber innerlich friedvolle, idyllische, dem Göttlichen zugewandte Welt des frommen Wandels: sie werden nun in aller Deutlichkeit die thematischen Gegensätze des Romans. Es sind die thematischen Grundgegensätze der Hochromantik."

A kolostorban érzett kiegyensúlyozottság, nyugalom azonban csak látszólagos. Erre akkor derül fény, amikor az apát felhívja Kreislert, hogy lépjen be a szerzetesrendbe. A művész számára azonban a kolostor is korlátokat jelentene. Felismeri, hogy a teljes nyugalom, az aszkézisba vonulás művészetére rombolóan hatna. Életéhez éppugy hozzátartozik

a mindennapok valósága, az állandó küzdelem, mint a magasabbrendű felé való törekvés. Kreisler szorosan kötődik a valósághoz, a kolostor csak átmenetileg nyújthat menedéket számára. Jellemző módon legáhitatosabb egyházi zenéjéhez, nagymiséjéhez sem egy szent, hanem földi szerelme, Julia adja az ihletet.

Kreisler tehát visszatér az udvarba, hogy végigvívja a harcot szerelméért, akár elbukik, akár győz.

E.T.A. Hoffmann irodalmi életművében a művész alakja központi szerepet tölt be. Hoffmann élesen foglalkoztatja a művészet, a művész problematikája. Dualisztikus szemléletét a művész figurája kifejezésre juttatja, hiszen a művész otthonos a reális világban és a művészet, az álmok birodalmában egyaránt. A két világ megítélése, a nézőpont változott Hoffmann életműve során, de a kettősség végig megmaradt. Míg a "Ritter Gluck" című elbeszélésben két egymás mellett létező világot tár elénk az író, addig a "Lebensansichten des Katers Murr" főalakja, Kreisler számára saját érzelmvilága, a művészi élmény jelenti a magasabbrendű létben való részese-
dést, a valóság azonban nélkülözhetetlen alapja művészetének.

4. A mester

E.T.A. Hoffmann művei többségében a művész magáramaradását, a "hasznosan" alkotó emberektől való elkülönülését ábrázolta, ugyanakkor vágyott arra, hogy a művészi tevékenységet produktív munkával kösse össze. Ennek lehetőségét először egy régi kézművesmesterség ábrázolásában kereste a "Meister Martin der Küfner und seine Gesellen" című elbeszélésében, amelyet 1818-ban jelentetett meg. Közismert a régebbi korok kézműves iparának a művészi tevékenységgel való szoros kapcsolata. Ezzel kapcsolatban Werner szavait idézzük: "In den oberdeutschen Städten, vor allem in Augsburg und Nürnberg, hatten neben der Weberei bestimmte Berufsgruppen des Handwerks einen hohen Stand der Entwicklung erreicht, in denen handwerkliche Arbeit sich mit künstlerischem Schaffen verband. Es handelte sich vor allem um Handwerksbetriebe, die im Auftrage der hohen Geistlichkeit, des Adels und der städtischen Patrizier arbeiteten: Gold- und Silberarbeiter, Bildhauer und Bildschnitzer, die Kupferstecher und Holzschneider, Waffenschmiede, Medaillierer, Drechsler usw. In diesen Berufen war es zeitweise zu einem gewissen Verbindung von künstlerischem Schaffen und materieller Produktion gekommen, die Hoffmann wiederum für sein eigenes Leben ersehnte."/44/

A középkori életet bizonyos stabilitás jellemezte, szinte minden öröklődött: a jobbágy földesurát örökölte, a kézműves mesterségét, privilégiumait, sőt vásárlói körét is. Ilyen körülmények között szinte természetes, hogy a kézművesben kialakult a hivatásához való igen szoros kötődés.

A középkori Nürnberg varázsa, ahol a cselekmény játszódik, magával ragadja az író, vágyakozik az akkori kiegyensúlyozott, alkotó élet után, de arra is utal, hogy az örökké haladó időben nem lehet visszafelé menni, csak gondolatban idézhetjük fel a régmúlt időket és embereket.

Martin mester már külső megjelenése alapján ítélve is a realitáshoz kötődik: kövér, nehézkesen mozgó embernek ismerjük meg. Ügyességének és szorgalmának köszönheti a jólétet és tekintélyt, amelyben él. Szeretett hivatását naivan és makacsul tulértékeli, a többi kézműipar fölé helyezi, épp így saját személyét is a többi céhmester fölé állónak érzi. Amikor a céh elöljárójává választják, önteltsége többek között így nyilatkozik meg: "Aber ich merk' es, ich weiss es wohl, dass ich mich nun noch schönstens bedanken soll dafür, dass der Herr endlich bei der Wahl eure Köpfe erleuchtet hat. - Nun!- wenn ich den Lohn empfangen für die Arbeit, wenn der Schuldner mir das geborgte Geld bezahlt, da schreib' ich wohl unter die Rechnung, unter den Schein: Zu Dank bezahlt, Thomas Martin, Küpermeister allhier! - So seid denn alle von Herzen bedankt dafür, dass ihr mir, indem ihr mich zu euerm Vorsteher und Kerzenherrs wähltet, eine alte Schuld abtruget." /VI.161./

A konfliktus abból adódik, hogy Martin mester egyetlen leányát - szakmai büszkeségből - csak egy tehetséges kádármesterhez hajlandó feleségül adni: "Aus m e i n e m Handwerk soll nun einmal mein Eidam sein, denn mein Handwerk halt' ich für das herrlichste, was es auf der Welt geben kann." /VI.166./ A nagyanya halálos ágyán mondott utolsó szavaival támasztja alá elképzelését, ezeket prófétikusnak tekinti és sajátosan értelmezi.

A szép Rosa kezéért három ifju verseng, természetesen egyik sem kádármesternek készül. Hoffmann az ifjakat a reális valósághoz való viszonyuk tekintetében különböző fokozatokban mutatja be. Konrád, a hatalomhoz szokott junker lenézi a kézművest, csak az szeretett leányt helyezi maga fölé, Friedrich, az aranyműves, nem annyira iparos, inkább művész, lényé kissé finomnak tűnik a középkori mesteremberek vaskos figurái között, azz igazi művész típusát mégis Reinhold, a festő testesíti meg. Mindhárman tudnak a feltételről, amelyhez a mester lánya kezének elnyerését köti, ezért beállnak hozzá legénynek. Konrád azonban nem bírja a megaláztatást, Reinhold belátja, hogy a kézművesség és a házasság fogságot jelent a művésznek, Friedrich is visszavágyik az olvasztókemence mellé. Végül ő nyeri el Rosa kezét mestermunkájával, egy szép ezüstserleggel.

Bármennyire idillikus képet fest is Hoffmann a középkori városról, bármennyire idilli is a különböző osztályok képviselőinek vidám ünneplése Rosa és Friedrich házasságkötésekor, az író ügyel arra, hogy a középkori kötöttségeknek megfelelően az osztályok ne keveredjenek: Konrád egy nemes kisasszonyt vesz feleségül, az aranyműves Friedrich a kádármester leányát, a festő pedig muzsájának él, a lelkében élő ideál nem lehet azonos egyetlen földi leánnyal sem.

Martin mester tehát, akit Hoffmann kritikával, de nagy szeretettel ábrázol, belátja tévedését, így helyreáll közte és környezete között a harmónia. Martinból hiányzik minden rendkívüli, végtére hétköznapi ember, jóindulatu polgár, aki-

nek hibái szűk látóköréből fakadnak. L. Köhn így jellemzi Martin mester világát: "Seine gemütliche Wirklichkeit unterscheidet sich von der subjektiven Heiterkeit der harmonisch-disharmonischen Idylle Serapions, von der abgeschlossenen Klosterwelt und auch von der nervösen Gemütlichkeit der Serapionsbrüder dadurch, dass sie als "Leben" und bürgerliche Behaglichkeit erscheint..."^{/45/} Martin mester az önmagával és környezetével meghasonlott művész típusának ellentéte, a saját kis szűk világában otthon érzi magát, környezetével harmóniában él. A gondolkodásában, cselekedeteiben megnyilvánuló nehézkesség, csökönyössége, tulzott kézműves-büszkesége bizonyos mértékig nevetségessé teszik, ugyanakkor kitartása, szorgalma, határozottsága tiszteletet parancsol.

E.T.A. Hoffmann ebben az elbeszélésében az ember és környezete közötti harmóniát, valamint az egyén belső harmóniájának elérését a reális valóság szintjén ábrázolta, amihez természetesen a valóság bizonyos idealizálása volt szükséges. Az elbeszélés objektivitása, a jól sikerült jellemábrázolás, a műre jellemző humoros-kedélyes hangulat ellenére Hoffmann többi elbeszéléséhez viszonyítva hiányzik a közlés szuggesztivitása, az élmény magávalragadó ereje. Merevség jellemző e műre, amelyet Hoffmann maga is érzett, ez Lotharnak, az egyik Serapion-testvérnek az elbeszéléshez fűzött kritikájából is kiderül: "Aber es ist nicht anders, ich meine, dass der Meister Martin zu sehr seinen Ursprung verrät, nämlich dass er aus einem Bilde entstanden. Sylvester hat, angeregt durch das Gemälde unseres wackeren Kolbe, eine feine Galerie anderer Gemälde aufgestellt, zwar mit lebhaften Farben,

aber es bleiben doch nur Bilder, die niemals Situationen in lebendiger Bewegung werden können, wie sie die Erzählung des Dramas verlangt." /VI.210./

Az író egyik utolsó elbeszélésében, a "Meister Johannes Wacht"-ban újra egy harmonikus egyéniséget ábrázol, és nem véletlen, hogy ez a harmonikus egyéniség ismét egy mester figurájában jelenik meg. A cselekményt már nem a távoli múltba, hanem a XVIII.század végére helyezi. A konfliktus, akár Martin mester esetében, itt is abból adódik, hogy az écsmester makacssága, előítéletei a szeretett családtagok boldogságát veszélyeztetik.

Johannes Wachtot ügyes, mesterségében jártas ifjúként ismerjük meg a mű kezdetén, aki könnyedén megoldja a feladatot, amelynél egy tapasztalt mester csődöt monzott. Méltán büszke tehát tudására, amely elismerést és tekintélyt szerez neki. A későbbiekben a sors csapásait - fia és felesége elvesztését - azért tudja csak elviselni, mert mestersége problémáit a bánat első napjai után teljesen lefoglalják.

Mély baráti érzése Gottfried Engelbrecht iránt végigkíséri életét. Barátja halála után annak idősebbik fiát, Sebastiant, magához veszi és ácsnak neveli. A fiatalember durvasága, kicsapongásai, nyakassága gondot okoz neki, de örömet szerez a mesterségben mutatott ügyessége és szorgalma. A másik fiu, Jonathan, gyengébb testalkatu, de fogékony a tudományok iránt, ezért jogot tanul. Wacht mester kezdettől fogva rossz szemmel nézi a fiu ilyen irányú fejlődését, mert a jogtudomány iránt előítéleteket táplál: "Wacht trug nämlich die

vollkommenste Überzeugung in sich, dass alles, was man unter dem Namen Rechtsgelehrsamkeit verstehe, nicht anders als künstlich ergrübelte Menschensatzung wäre, die nur dazu diene, das wahre Recht, das in jedes Tugendhaften Brust geschrieben stehe, zu verwirren. Konnte er die Einrichtung der Gerichtshöfe auch nicht geradehin verwerfen, so hatte er doch seinen ganzen Hass auf die Advokaten geworfen, welche er insgesamt, wo nicht geradezu für elende Betrüger, doch für solche nichtswürdige Menschen hielt, die mit dem Heiligsten und Ehrwürdigsten auf der Welt schändlichen Wucher trieben."/XII.109./

Ez a nézet szüklátókörsége ellenére is magasztos, de az a tény, hogy Wacht makacsul kitart mellette, tragédiával fenyeget. Lánya, Nanni, és a fiatal ügyvéd ugyanis szeretik egymást. Kettejük boldogsága, ugyanakkor a lányát szerető apa lelki nyugalma is veszélybe kerül. Lányának Jonathanhoz fűződő szerelmét egész életét megzavaró szerencsétlenségnek tartja: "Nur der widervärtige Missklang in Wachts Seele erzeugte den Gedanken, dass die Liebe der armen Nanni zu dem unschuldigen Jonathan ein sein ganzes Leben verstörendes Unglück sei. Eben darin aber, dass dieser Missklang überhaupt in dem harmonischen Wesen des sonst durchaus grossartigen Alten forttönen konnte, lag auch die Unmöglichkeit, ihn zu dämpfen oder ganz zum Schweigen zu bringen." /XII.120./

Az ügyvéd iránti ellenszenve addig fokozódik, míg végül sátánnak nevezi lánya szerelmesét.

Jellemző hoffmanni fogás, hogy felfogása miatt Wacht mester magányossá válik, elkülönül környezetétől, hiszen még a giccsesen komikus Leberfink, másik lánya, Rettel vőlegénye

is a szerelmesek pártját fogja. Miután a mester legyőzte előítéletét, helyreáll a harmónia, újra a közösség részévé válik. Hibája belátásáig azonban hosszú utat kell megjárnia Wacht mesternek. Eleinte reménykedve várja haza a férfias külsejű Sebastiant, mert azt gondolja, hogy ő meghódítaná lányát szívére. Amikor azonban a teljesen elzüllött fiatalember hazatér, először kétségbe vonja nevelőapja becsületességét, majd testvérgyilkosságot kísérel meg. Ez nagy megrázkédtetés az ács-mester számára, de Jonathant csak akkor kezdi becsülni, amikor az a történetek ellenére a jelentős összeget kitevő ügyvédi honoráriumát jó utra térő bátyjának ajándékozza.

Az elbeszélés központi alakját jellemeszilárdság, erős akarat, öntudat, kiváló szakmabeli tudás jellemzi. Többször utal rá az író, hogy Wacht mester szellemi képességei kimagaslóak. Többek között így jellemzi: "Meister Wacht beobachtete sehr scharf und wusste seine Beobachtungen schlaue und verständig zu nutzen." /XII.111./ Az irodalmi művek értékét képes megérezni, ugyanakkor látja saját korlátait is, amelyek a művek követésében gátolják: "Es steigt ein ungemeiner Geist unter uns Deutschen auf, Gott gebe ihm Gedeihen. Meine Jahre sind vorüber, meines Alters, meines Berufs ist es nicht mehr; - doch dich, Jonathan, beneide ich um so manches, was der künftigen Zeit entspriessen wird!" - Jonathan verstand Wachts mystische Worte um so deutlicher, als er erst vor einigen Tagen zufällig unter anderen Papieren halb versteckt, auf Meister Wachts Arbeitstisch "Götz von Berlichingen" entdeckt hatte. Wachts grosses Gemüt hatte den unge-

meinen Geist aber auch die Unmöglichkeit erkannt, einen neuen Flug zu beginnen." /XII.123./

Wacht mester rendkívüli egyénisége inkább az elbeszélő szavaiból, mint magának az ácsmesternek a tetteiből derül ki. Az írónak a cselekmény során nem sikerült a hős nagysikerű harmónikus személyiségét az olvasó számára teljesen hihetővé tenni. A mű hibájaként említhetjük, hogy felépítése széteső, sok kis epizód tarkítja, amelyek csak nagyon lazán kapcsolódnak a cselekmény fő szálához. Ezt G. Ellinger azzal magyarázza, hogy Hoffmann a halálos ágyán fejezte be az elbeszélést, amikor egyre szívesebben gondolt vissza a Bambergben töltött napokra, az ottani szokásokra. A népelet egyes jellegzetességeinek leírására a legváratlanabb helyeken tér ki a műben: "... und so erscheint es verständlich, dass er die kleinen zur Charakteristik des Volkslebens wichtigen Züge mit hineinzog, obgleich es uns freilich wunderbarlich bedünken will, dass wir in einem entscheidenden Punkt der Erzählung über das Einschmelzen der Bamberger Butter belehrt werden oder bei einer Charakteristik der weiblichen Hauptgestalt, wo man besondere Konzentration erwarten sollte, nicht bloss über die Bamberger Hauben, sondern über die Art der Begräbnisse und deren Vorbereitung Näheres erfahren." /46/

Az ironizáló hang a tragikum hatását erősen csökkenti. Jonathan és Nanni szerelmének rajongó és érzelgős megnyilvánulásai éppoly komikusak, mint a konyhaművész Nanni és a leveleket, fatörzseket átfestő, átlakkozó Leberfink realitásokra építő szerelmi vallomása.

Az események kronológiai sorrendben követik egymást a műben. Nincs szó titkokról, amelyekről fokozatosan lehull a lepel, nincs szó az ideális és reális világ megkülönböztetéséről. A cselekmény a reális valóság szintjén játszódik, a korabeli valóságot tükrözi.

Mind a "Meister Martin der Kufner", mind pedig a "Meister Johannes Wacht" főalakja tapasztalt, javakorabeli férfi, ellentétben a Hoffmann-művekben oly gyakran szereplő romantikus ifjuval. Mindketten megtalálták a családi életben boldogságukat, de a családi boldogságot átmenetileg épp a két mester téveszméi, előítéletei veszélyeztetik. Ezek az előítéletek bizonyos mértékig társadalmi helyzetükre vezethetők vissza. Az író minden szeretete és megbecsülése mellett is kritizálja alakjait: elénk tárja a valóságnak azt a szűk kis körét, amelyben mozognak. Jellemző mindkettőjükre, hogy mesterségüket igen magas fokon művelik, a művészet és a gyakorlati tevékenység összekapcsolódik mindennapi munkájukban.

Meg kell említenünk, hogy - bár fontosnak tartjuk Hoffmann művészetében azokat a tendenciákat, hogy a reális valóság szintjén kereste a problémák megoldását, olyan típust keresett, amely képes harmóniában élni környezetével, és ezt a típust a nép fiai, a kézművesek között kereste -, a két említett elbeszélés mégsem tartozik a Hoffmannra leginkább jellemző művek közé. Inkább próbálkozások ezek, amelyek azt mutatják, hogy az író művészetében szaporodtak a realista elemek, a művész-problematika körén túllépve általánosabb emberi problémák is foglalkoztatták.

6. E.T.A Hoffmann nőalakjai

E.T.A. Hoffmann műveiben a nőalakoknak másodlagos szerep jut. Alig találunk olyan művet, mint a "Das Gelübde" c. elbeszélés, amelynek női főszereplője van.

A művekben szereplő nőalakok két csoportot alkotnak: más szerep jut a fiatal lányoknak, más az idősebb asszonyoknak.

A fiatal lány, aki éppen hogy csak kinőtt a kamaszkorból, Hoffmann egyik jellegzetes típusa. Feladata az, hogy a férfit /a művészt/ alkotásra inspirálja. Belki tisztaság, engedelmes-ség, szelidség jellemző tulajdonságai. Érzelmei határozzák meg cselekedeteit, ezért természetesen, elfogulatlanul viselkedik. Központi élménye a szerelem, amelyben szinte egész lénye feloldódik, azonosul szerelmesével. /Julia azonosítja magát a dallal és ezen keresztül Kreislerrel./ Szellemi érdeklődése messze elmarad a férfiakétól. Ebben a vonatkozásban Hoffmann nézete eltér a korai német romantika képviselőinek felfogásától, akik a művelődésben látták azt az eszközt, amelynek segítségével kiküszöbölhető az ellentét a nemek között. Hoffmann ezzel szemben kigunyolja a szalon művelt hölgyeit, felszínesnek tartja műveltségüket. Egyik figurája, Berganza, így nyilatkozik:

"...Vorzüglich sind mir eure vielseitig gebildeten, poetischen, künstlerischen Weiber in den Tod zuwider, und so gern ich mich von einer feinen Mädchenhand streicheln lasse und meinen Kopf auf die zierliche Schürze lege, so ist es mir doch oft, wenn ich so eine Frau ohne alles tiefe Gefühl, ohne allen höheren Sinn ins Blau hinein in allerlei eingelernten poetischen

Floskeln schwatzen hörte, gewesen, als müsse ich ihr in irgendeinen empfindlichen Teil ihres Leibes mit meinen scharfen Zähnen einen tüchtigen Denkkettel beissen!-" /I.99./ Hoffmann fel-fogása szerint a nő természetes és naiv legyen, de szellemileg a férfi irányítsa. Mivel a szerelem a nő életének döntő élménye, ezért a fiatalság a virágkora, amikor elbűvöli a férfit, és fogékony annak gondolatai, eszméi iránt: "Die Blütezeit der Frauenzimmer ist zugleich ihr eigentliches Leben, in dem sie sich mit nie erschlafter Kraft doppelt aufgeregt fühlen, alle seine Erscheinungen begierig im Gemüte aufzufassen. - Wie mit glühendem Purpur umsäumt die Jugend alle Gestalten, dass sie wie verklärt dem freudetrunkenen Auge erglänzen, und ein-ewig bunter Frühling schmückt selbst die Dornenhecken mit süsduftenden Blumen. Nicht besondere Schönheit, nicht ein ungewöhnlicher Verstand, nein! - nur jene Blütezeit, nur irgend etwas, sei es im Aeussern oder im Ton der Stimme oder sonst, das nur eine flüchtige Aufmerksamkeit erregen kann, reicht hin, dem Mädchen überall die Verehrung selbst geistreicher Männer zu verschaffen, so dass sie unter älteren ihres Geschlechts wie im Triumphe als die Königin des Festes auftritt. Aber nach dem unglücklichen Wendepunkte verschwinden die schimmernden Farben, und mit einer gewissen Kälte, die in jedem Genuss das Geistig-Schmackhafte tötet, verliert sich auch jene Regsamkeit & des Geistes." /I.117./

A hoffmanni lányalakok törékeny külseje alatt érzéki vágyak lappanganak, éppen a külső megjelenés és a belső érzelmi világ közötti ellentét adja ezeknek az alakoknak a varázsát. Az elfojtott erotikus vágyak veszélyt rejtenek magukban, ha életre kelnek, a tapasztalatlan lányt az első kéjenc karjaiba

kergetik. Ezt a jelenséget Korff "innere Verführbarkeit der Unschuld"-nak nevezi./47/ Hoffmann először Don Juan- interpretációjában fejtette ki, hogy a romantikus vágy hajtóereje lehet az erotika, de adott esetben a vágy megszűnésének oka is az erotikában keresendő.

Az egyes Hoffmann-műveken belül általában két, egymással ellentétes lányalak lép fel, mindkettő szerelemmel közeledik a férfi főalakhoz: az egyik az égi, a másik a földi szerelem megtestesítője. Vegyük például a "Der goldene Topf" című mesét! Ebben a műben a Veronikához fűződő szerelem egyben a filiszteri életmód választását, a karrierhajhászást jelenti, míg a Serpentina iránti szerelem segítségével a hős a költészet világába jut el. De ha nem csupán a főalak szempontjából ítéljük meg Veronikát, a kép sokkal bonyolultabb. Kezdetben a fiatal lány semmiben sem különbözik a hasonló koru polgárlányoktól: vidám, kedves teremtés, időnként gyerekesen viselkedik, például vidáman kergetőzik Anselmus-szal a szobában. Álmai kispolgári jövőt vetítenek eléje: az udvari tanácsos Anselmus feleségeként látja magát, aki szép fülönfüggőt ajándékoz neki. Anselmus iránti szereleme egzaltált lelkiállapotot hoz létre a lányban. Ez többek között úgy nyilvánul meg, hogy védelmébe veszi, megérti a diák "bolondosságait", míg apja és Heerbrand az ifjút ugyanezekért örülnék tartja. A szerelem számára - akár a férfialakok esetében - mélyebb összefüggések látását, megérzését teszi lehetővé. Így pl. szerelmi boldogságról ábrándozik, de megérzi, hogy egy ellenséges alak állt közójük, amikor Anselmust Serpentina elbűvöli. Ekkor látomása van és hallucinál. Később a szerelméért

mindenre elszánt lány részt vesz egy éjszakai szerelmi varázslaton, amellyel az ifjút magához szeretné láncolni. Félelme, hogy a szeretett Anselmust elveszitheti, aki valójában sohasem viszonzta teljesen érzelmeit, a különös körülmények között lejátszódó szerelmi varázslat okozta túlfeszítettség következménye ájulás, majd hidegrázás, amiből a varázslatot végrehajtó Liese fémtükre gyógyítja ki. /Hoffmann korában a fémet az orvosi praxisban is gyógyításra használták Mesmer magnetizmusról szóló tanításának megfelelően./ A fémtükör segítségével Anselmus gondolatait képes maga felé irányítani. A szerelmi boldogság helyreállítja lelki egyensúlyát, de ez csak addig tart, míg felismeri, hogy Anselmus végleg elveszett számára. Hoffmann így jellemzi ekkor a lány állapotát: "Veronika war ganz tiefsinnig geworden, sie sprach kein Wort, lächelte nur zuweilen ganz seltsam und war am liebsten allein." /I.237./

Veronika szerelme révén bepillantást nyer olyan eseményekbe is, amelyek a mitikus világgal kapcsolatban állnak, és tőle távol játszódnak le. Ezért állithatja Anselmusról: "Ach, kann denn der Anselmus herkommen? der ist ja schon längst in die gläserne Flasche eingesperrt." /I.238./

Megállapíthatjuk, hogy Veronikában a szerelem, egzaltáltság; mélyebb megismerés egymással szoros kapcsolatban áll, ezek révén időszakosan megérti a szeretett ifjút. Végül azonban Veronika is köznapivá, kispolgárivá süllyed: feleségül megy az időközben udvari tanácsossá kinevezett Heerbrandhoz, és az annyira óhajtott fülönfüggőket tőle kapja ajándékba.

Serpentina lény - romantikus jellege miatt - szavakkal

nehezen fejezhető ki. Hol kígyó- hol pedig lányalakban lép fel. Külsejét mindössze két vonás hangsúlyozásával jellemzi az író: karcsu és kék szemű. Hangja kristályharangéra emlékeztet. Az általa ébresztett vágy és szerelem táplálja Anselmusnak a romantikus mesebirodalomba vetett hitét.

Hoffmann egyik késői elbeszélésében, a "Meister Johannes Wacht"-ban Rettel és Nanni, a mester két leánya, Veronika és Serpentina megfelelői. Míg azonban az író a mesében idealizálja mind a két leányalakot, addig az említett elbeszélésében mindkettőt ironikusan szemléli. Rettel képviseli a kézzelfogható valóságot, Nanni pedig a vágyat, a költőt. A műben a prózai Rettelről a következő jellemzést találjuk: "Rettel, Wachts älteste Tochter war ein kleines rundes Ding mit hochroten Wangen und recht freundlichen schwarzen Augen, mit denen sie in den Sonnenschein des Lebens, wie er ihr aufgegangen, keck hineinschaute, ohne zu blinzeln. Sie war rücksichts ihrer Bildung und ihres ganzen Wesens auch nicht eine Linie hoch über die Sphäre des Handwerks gestiegen. Sie klatschte mit den Frau B a s e n , putzte sich gern, wiewohl in bunten Staat ohne Geschmack; ihr eigentliches Element, worin, sie lebte und webte, war aber die Küche." /XII.110./ Egyik udvarlójától azért hidegül el, mert nem értékeli elég nagyra a szakácművészetet, és nem eszi kellő áhitattal és hozzáértéssel az általa készített tészta-különlegességet. Picard Leberfink felesége lesz, akinek nevetséges külseje alatt jó szív rejlik. Leberfink a külsőségek embere: a természetet lakkozással, átfestéssel "megszépíti". Rettel konyhaművészetének nagy tisztelője, sőt

maga is ért az édességek készítéséhez. Rettel így reagál a lakkozó- és aranyozómester külsőségeiben kellően megrendezett szerelmi vallomásra: "'Ojemine', rief Rettel ganz erschrocken, 'ojemine, was tun Sie, lieber Herr Leberfink knien Sie doch nicht vor mir, wie vor einer Prinzessin; die schönen atlasse- nen - bekommen in dem feuchten Grase Flecken, und Sie, Bester, den Schnupfen; dafür hilft Fliedertee und weisser Kandis!'/XII. 127./

Nanni Rettelnek külsőleg és belsőleg egyaránt ellentéte. A műben ezt olvashatjuk róla: "Im südlichen Deutschland, vor- züglich in Franken, und zwar beinahe nur ausschliesslich in der Bürgerklasse, trifft man solche feine, zierliche Gestal- ten, solche liebliche fromme Engelsgesichtlein, süsse Sehnsucht des Himmels in den blauen Augen, des Himmels Lächeln auf den Rosenlippen, dass man wohl gewahrt, wie die alten Maler die Originale zu ihren Madonnen nicht weit suchen durften. So ganz diese Gestalt, dies Antlitz, dies Wesen war die Erlanger Jung- frau, welche Meister Wacht freite, und Nanni war ihr treustes Ebenbild... Weniger ernst und fest als die Mutter mochte die Tochter sein, dafür aber die Lieblichkeit selbst, und man hät- te ihr nur vorwerfen können, dass ihr weibliches Zartgefühl, eine Empfindsamkeit, die einer verschwächten Organisation zuzuschreiben und sich daher leicht bis zur weinerlichen Emp- findelei steigerte, sie fürs Leben verletzbar machte."/XII.112./

Nanni szerelme a Jonathan által felolvasott érzelgős regé- nyek átélésével indul. Hoffmann az "irodalmi" háttérrel a lány magatartásának, érzelmeinek klisé-jellegét hangsúlyozza. Az apával történt tragikus összeütközés után Hoffmann ironikusan

szól a szerelmesek fájdalmáról: "Dem geneigten Leser müsste es gewiss sehr langweilig, ja unerträglich sein, wenn nun hier weitläufig und wohl gar in allerlei überaus zierlichen Worten und Redensarten geschildert werden sollte, was Jonathan und Nanni alles in ihrem Schmerz begannen. Dergleichen findet sich in jedem schlechten Roman..." /XII.119-120./

E.T.A. Hoffmann Nanni alakjában az igazi, magasabbrendű elérésére irányuló vágyakozás érzélgőssé silányulását gunyolja ki. Az a tény, hogy Nanniból hiányzik minoen romantikus varázs, a magasabbrendű, a művészi iránti vágyakozás külsődlegessé alacsonyult, a lány nem válik költői ideállá, egyik mutatója annak, hogy az író élete utolsó szakaszában a realizmushoz közelített.

E.T.A. Hoffmann életművében a nőalakokat szemlélve a szelíd, nőies Julia és a szenvedélyes, zaklatott lelkületű Hedwiga szembeállítását talán a legérdekesebb. A "Lebensansichten des Katers Murr" c. regényben nemcsak őket, hanem Kreislert és Hektort is szembeállítja az író. E négy figura mindegyike többé-kevésbé feszült viszonyban áll a többiekkel. Julia az égi szerelem képviselője, a karmester muzsája, akinek abszolút ellentéte az érzéki szerelmet megtestesítő Hektor. Hedwiga és Kreisler két hasonló természetű figura, akikben él a végtelen iránti vágy, de jellemző rájuk az is, hogy belsejükben démoni erők lakoznak. Hedwiga és Kreisler viszonya feszültségekkel teli: disszonáns lényük vonzza és taszítja is egymást egyszerre. Hedwiga és Hektor dinasztiai érdekek miatt jegyesek ugyan, de köztük is ellentétek feszülnek. Hektor szenvedélye nem menyasszonya, hanem az ártatlan Julia felé irányul, Kreisler és Hektor között ezért kez-

dettől fogva ellenséges a viszony. Julia és Hedwiga elválaszthatatlan barátnők gyermekkoruktól kezdve.

Hedwiga Hoffmann egyik legelőbb nőalakja. Az író más lányalakjaitól nagyobb intelligenciája, tudatossága, szenvedélye, belső feszültsége különbözteti meg. Julia és Hedwiga szinte azonos problémák elé kerülnek a regényben, így állandóan nyomon követhetjük, mennyire ellentétesen reagálnak egyes helyzetekben.

A Kreislerrel való első találkozás például különbözőképpen hat a két leányra: Julia nyugodtan, kiegyensúlyozottan fogadja a karmestert az előállott szokatlan helyzet ellenére, míg Hedwiga belső bizonytalansága a düh és büszkeség megnyilvánulásaiban, a szökött örültnek vélt férfitől való félelemben jut kifejezésre. Míg Kreisler zenéje Juliában megnyugvást, addig Hedwigában nyugtalanságot kelt. Mindkét leány művészi képességekkel rendelkezik. Hedwiga természetűen rajzol /"Ich möchte; sprach Julia, 'ich möchte dich beinahe um deine Kunstfertigkeit beneiden, Bäume und Gebüsche, Berge, Seen so ganz nach der Natur zeichnen zu können."/IX. 59-60./, míg Julia inkább gyönyörködik a táj szépségében. Ő viszont gyönyörű és kifejező énekhangjával tűnik ki: "Julia, einer vollen, metallreichen, glockenreinen Stimme mächtig, sang mit dem Gefühl, mit der Begeisterung, die aus dem Innersten bewegten Gemüt hervorströmt, und darin mochte wohl der wunderbare, unwiderstehliche Zauber liegen, den sie auch heute übte. Der Atem jedes Zuhörers stockte, als sie sang, jeder fühlte seine Brust beengt von süßem namenlosen Weh, erst ein paar Augenblicke nachher, als sie geendet, brach das Entzücken los im stürmischen unge-

messensten Beifall."/IX.126/ Hedwiga hercegnő saját ítélete szerint is csak közepes zenei tehetséggel bír, amelyet a karmester énekórái sem képesek továbbfejleszteni: "Kreisler, bei dem Unterricht die Geduld selbst, begann das Gesangstück, welches die Prinzessin einzustudieren unternommen, von neuem, aber so sichtlich Hedwiga sich auch mühte, soviel Kreisler auch einhelfen mochte, sie verirrte sich in Takt und Ton, sie machte Fehler über Fehler..."/IX.140./ Julia és Kreisler közös zenei élménye, a nagy sikert arató szerelmi duett kiváltja féltékenységét. A fájdalmasan komoly darab után vidám zenemű előadását kéri. Lelkesül az egyik végtetből a másikba történő érzelmi "halálugrásért". Szavai is erről győznek meg bennünket:

" Nur in dem Zwiespalt der verschiedensten Empfindungen, der feindlichsten Gefühle geht das höhere Leben auf!" /IX.131./

Wolff véleménye szerint "Hedwiga ist aber eine Kreislernatur, die nur der Ahnung des Unendlichen entbehrt." /48/

Különös jelenség játszódik le, amikor Kreisler megérinti a hercegnő kezét: a karmester úgy érzi, mintha áramütés érte volna. Ez a mágneses jelenség a lány fokozott lelki feszültségének kifejezője, amely a magával ragadó zene és a karmester iránt ébredő szerelem következménye. Ugyanakkor ez a motívum rokoni kapcsolatokra is utal, hiszen ugyanez a jelenség Chiaránál, Abraham mester feleségénél is tapasztalható. Ellinger szerint a regény harmadik kötetében többek között Hedwiga származására kellett volna fénynek derülnie. Szerint Hedwiga Abraham mester és Chiara leánya.

Hektor herceg, akihez Hedwigának apja kívánságára felesé-

gül kell mennie, ellenszenves neki és Juliának is már ismeretségük első percétől kezdve. A jó megjelenésű nápolyi herceg mindkét leánynak szörnyetegként jelenik meg, bár ennek oka Julia és Hedwiga esetében különböző. Hedwiga eleinte csak sejti, csak érzi Hektor ördögi mivoltát, később azonban teljesen átlátja szándékait. A Kreisler iránti titkolt szerelem is táplálja ellenszenvét, az a szerelem, amelynek tragédiáját még fokozza, hogy Hedwiga szellemileg Julia fölé áll, átlátja a művész-szerelem magasztosságát, de azt is, hogy - éppen tulzott belső feszültsége miatt - nem válhat annak tárgyává. Ezek az érzések indokolják, hogy tánc közben Hektor sárkányszerű szörnyeteggé válik számára: "Die Prinzessin behauptete nichts Geringeres, als dass im Tanzen der Prinz sich in ein drachenartiges Ungeheuer verwandelt und mit spitzer glühender Zunge ihr einen Stich ins Herz gegeben habe." /IX.172./

Hektor iránti ellenszenve és Kreisler iránti szerelme, amelynek beteljesülés nélkül kell maradnia, az örület határára juttatják. A vágy és valóság kettőssége okozza megbetegedését, amelynek csúcspontját az a merevgörcs, az az automatikus állapot jelenti, amelybe a Kreislerre leadott lövés pillanatában kerül. Ebben a beteges állapotban éli át élete legnagyobb boldogságát, mert úgy érzi, hogy a halálban egyesült a szeretett férfival.: "Ich sah den Blutstropfen der aus dem Herzen quoll, aber er fiel in meine Brust, und ich erstarrte zu Kristall, und er nur lebte in dem Leichnam!" /IX.229./ Betegségéről később így beszél Juliának: "...Glaube ja nicht, dass mich etwa Krankheit erfasst. - Nein, es war der Gedanke der höchsten Seligkeit,

der zu mächtig wurde, der diese Brust zersprengen wollte, und dessen Himmelsentzücken sich gestaltete wie tötender Schmerz."

/IX.259./

Julia is megérzi a herceg ördögi természetét, különös pillantása felkorbácsolja a tapasztalatlan lány érzékeit, aki megijed a rá leselkedő veszélytől: "Ein Blitzstrahl fuhr tötend aus diesen dunklen unheimlichen Augen, von dem getroffen ich Aermste vernichtet werden konnte... Ich wiederhol', es, ein ganz fremdes Gefühl, ich vermag es nicht zu nennen, hebte wie ein Krampf mir durch alle Glieder! - Man spricht von Basiliken, deren Blick, ein giftiger Feuerstrahl, augenblicklich tötet, wenn man es wagt, sie anzuschauen. Der Prinz mag solchem bedrohlichen Untier gleichen." /IX.172./

A sok kalandot megért herceg ismétlődő ostromait, csábításait egyre nehezebben győzi le: "Mit dem Gedanken an den Prinzen, an jene gefährvollen Augenblicke regte sich in Julias tiefer Brust eine Empfindung, deren Bedrohlichkeit nur daran zu erkennen, dass sie die Scham weckte, die das wallende Blut ihr in die Wangen, heisse Tränen ihr in die Augen trieb... Es ist hier noch wiederholt zu bemerken, dass Prinz Hektor der schönste liebenswürdigste Mann war, den man nur sehen konnte, dass seine Kunst zu gefallen auf die tiefe Weiberkenntnis gegründet war, die ihm das Leben voll glücklicher Abenteuer erworben..." /IX.273./ Julia tehát felismeri, hogy ártatlanságát nem csupán külső veszély fenyegeti. Ezért kiált fel: "Barmherziger Himmel,... schütze mich nur vor mir selber!" /IX.331./ Kreisler zenéjében keres menedéket, amely egy másik világba viszi, ahol eltűnnek szorongásai. A zene nyelvén a kar-

mester szól hozzá. A zene és az álom a magasabbrendű lét hirnőkei, amelyek révén kommunikációs kapcsolat alakul ki Kreisler és Julia között a köztük lévő távolság ellenére. Kreislerhez tiszta égi szerelem fűzi. A karmester az, aki szellemét felélénkíti, aki életét teljessé teszi, akinek jelenléte felvidámitja, akinek tehetsége csodálattal tölti el. Testi vágyak - Hedwigával ellentétben - nem homályosítják el Kreislerhez fűződő érzelmeit.

E.T.A. Hoffmann Hedwiga alakjában tullépett addigi nőideálján. Kreisler női megfelelőjét dolgozta ki figurájában, aki csak néhány vonatkozásban marad el a művész-hóستól. Érzelmei megrázó ereje, hangulatai szélsőségessége, az örület veszélye, szellemi fejlettsége, az ideál és a valóság kettéválásának tudata mind Kreislerre emlékeztetnek. Arcjátéka is különös, amelyet Abraham mester szavai jellemeznek legjobban: "Meister Abraham, der im Ausdruck zuweilen etwas seltsam, meinte, solch Muskelspiel im Gesicht sei dem Wirbel zu vergleichen auf der Oberfläche des Wassers, wenn sich in der Tiefe etwas Bedrohliches rührt." /IX.60./

Az iróniát - Kreislerhez hasonlóan - fegyverként használja Hedwiga is, mégpedig Hektorral szemben, akit ellenségének érez: "Mit der Ironie, die selbst den Argwohn, die Verbitterung verflüchtigt zum feinsten Hohn, neckte Hedwiga den Prinzen umher in dem Labyrinth seiner eigenen Gedanken. Er, der gewandteste Weltmann, noch mehr, ausgerüstet mit allen Waffen einer Ruchlosigkeit, die alles Wahrhafte, jede Gestaltung des Lebens vernichtet, vermochte nicht diesem seltsamen Wesen zu widerstehen./IX.330./

Hedwiga - akárcsak Kreisler - maga is érzi Julia gyermeki, higgadt lényének jótevő hatását saját zaklatott lelkiületére. Kreisler és Hedwiga Juliának ellentéte, de nyugalma, kiegyensúlyozottsága rájuk is kisugárzik. Amint láttuk azonban - ez a nyugalom is viszonylagos, hiszen belső és külső erők könnyen felboríthatják.

E.T.A. Hoffmann a műveiben szereplő lányok külsejének leírásakor gyakran hivatkozik festők műveire, hogy szinte szemünk elé varázsolja alakjukat. Így pl. Clara /"Der Sandmann"/ haja Battoni színeire, szeme Ruisdael tavaira emlékeztet. /III.36-37./ Nanni, Wacht mester fiatalabbik lánya a régi német mesterek madonnáit /XII.112/, Rosa, Martin mester leánya pedig Dürer lányalakjait idézi. /VI.162./

A romantikus ifju, a művész idealizálja a szeretett leányt, a mindennapi, a reális valóság fölöttinek érzi. A pozitív lányalakok emelkedettségét bibliai szókincs segítségével fejezi ki az író, amelyben a magasabbrendűség mellett a szépség, lelki tisztaság, és fiatalság fogalma is benne rejlik. Ilyen gyakorta előforduló szóhasználat a hoffmanni nőalakok jellemzésénél: "Himmelskind", "Engel des Lichts", "Engel", "Himmelsbild", amelyekhez gyakran kapcsolódik a "hold" és a "himmlisch" jelző, ami erősíti az előbb említett tulajdonságok összjátzását. Nem értünk egyet O.Nipperdey magyarázatával, amely szerint e szavak "... deuten durch ihre religiösen Anklänge auf den nach Hoffmanns Vorstellung wohl engeren Zusammenhang der Frau mit dem göttlichen Ursprung des Menschengeschlechts hin. /49/ Az isteni és ördögi jelleg hangsúlyozásával lehet a

hétköznaptól, a reális valóságtól az eltérést legegyszerűbben, legérthetőbben kifejezésre juttatni, és egyuttal azt is jelezni, hogy ez az eltérés pozitív és negatív irányu lehet.

A valóságban az ideál nem létezik olyan formában, amilyennek a hős képzeletében megalkotta: "Da aber kein junger Mann sich zum erstenmal in ein anderes Wesen verliebt hat als in ein überirdisches, in einen Engel, dem nichts gleich kommt auf Erden, so sei es dem Herrn Peregrinus auch erlaubt, Dörtje Elverdink für ein dergleichen zauber\isches überirdisches Wesen zu halten."

/X.183./

Mig a fiatal lányok passzivitásuk ellenére a szerelem fényében, a hős ideáljaként a művekben pozitív szerepet töltenek be, addig az idősebb nők - bár kevesen jutnak lényeges szerephez, - a hétköznapiságból kitörni vágyó alakok ellenlábasként lépnek fel. Így Benzon tanácsosné, Julia édesanyja, Kreisler legbefolyásosabb ellenfele, a konvenció, a megmerevedett életforma egyik fő védelmezője. Esze, ügyessége, az uralkodóra gyakorolt befolyása révén az udvar életét - saját érdekeit szem előtt tartva - a háttérből irányítja. Abraham mester szerencsétlennek nevezi a tanácsosnét, mert nem látja életének felszínességét, és a konvenció világában keresi élete békéjét: "Unglückliche Frau,... arme unglückliche Frau! Ruhe, Zufriedenheit vermeinst du gewonnen zu haben und ahndest nicht, dass es die Verzweiflung war, die, ein Vulkan, alle flammenden Gluten aus deinem Innern hinausströmen liess, und dass du nun die tote Asche, aus der keine Blüte, keine Blume mehr sprosst, in starrer Betörung für das reiche Feld des Lebens hältst, das dir

noch Früchte spenden soll." /IX.209./ Lányát, Juliát, a gyengeelméjű Ignaz herceghez a karja feleségül adni, hogy ezáltal is erősítse befolyását az udvarban. Tervei a látszat szerint sikerülnek, hiszen így ír Abraham mester Kreislerhez intézett levelében a regény második kötetének végén: "Die Rätin Benzon findet Ihr nicht mehr, wohl aber die Reichsgräfin von Eschenau. Das Diplom aus Wien ist angekommen und die künftige Heirat Julias mit dem würdigen Prinzen so gut wie erklärt." /IX.355./

Életének tragédiáját a jelentéktelen férfivel kötött szerelem nélküli házasság okozta. Így vall erről saját maga: "Mag bei den Männern die Liebe nicht das Leben schaffen, sondern es nur auf eine Spitze stellen, von der herab noch sichere Wege führen, u n s e r höchster Lichtpunkt, der unser ganzes Sein erst schafft und gestaltet, ist der Augenblick der ersten Liebe. Will es das feindliche Geschick, dass dieser Augenblick verfehlt wurde, verfehlt ist das ganze Leben für das schwache Weib, das untergeht in trostloser Unbedeutsamkeit, während das mit stärkerer Geisteskraft begabte sich mit Gewalt emporrafft und eben in den Verhältnissen des gewöhnlichen Lebens eine Gestaltung erringt, die ihm Ruhe und Frieden gibt." /IX.208-209./ Benzonné magát - joggal - az erős lelkű asszonyok közé sorolja. A szerelmet, amelyet házasságában nem kapott meg, Irenäus oldalán találta meg. Titkolt kapcsolatukból egy leánygyermek született, Angela, aki a szülőtől távol, Olaszországban nevelkedett. Angela nyomtalanul eltűnt, elvesztése igen mélyen érinti az asszonyt.

Sikerei ellenére a tanácsosné nem lehet boldog: egyrészt

előbb - utóbb ő is megtudja, hogy Angela leánya gyilkosság áldozata lett, másrészt pedig Julia érdekházassága - ha sikerül létrehoznia - boldogtalanság forrása lesz másik lánya számára.

Hasonló szerepet tölt be a "Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza" című műben szereplő hölgy, Cécilia anyja, aki tehetséges lányát egy gazdag, de hozzá méltatlan férfi karjaiba kergeti. A házasságkötés szorgalmazását anyagi okokra vezeti vissza Berganza: "Madames zerrüttete Vermögensumstände machten die Verbindung mit dem reichen Hause wünschenswert und all die hohen Kunstaussichten und Ansichten, von denen man in so vielen wohlgestellten Floskeln und Phrasen gesprochen, gingen darüber zum Teufel!"/I. 123./

A hölgy művészetek iránti felszínes rajongása, művészi próbálkozásai nevetségesek: "Meine Dame hatte die eigne Manier, alle Künste selbst treiben zu wollen. Sie spielte, wie schon gesagt, ja sie komponierte sogar, sie malte, sie stickte, sie formte in Gips und Ton, sie dichtete, sie deklamierte, und dann musste der Zirkel ihre abscheulichen Kantaten anhören und ihre gemalten, gestickten, geformten Zerrbilder anstaunen."/I.109./

Ebben a műben fejti ki Hoffmann, hogy az idősebb nő kedvessége, bája, kellemessége csak maradványa annak, ami virágkorában kialakult benne: "Eine verständige Frau, die in früher Jugend gut erzogen, frei von Irrtümern, aus der Blütezeit eine wohlthuende Ausbildung des Geistes hinübergebracht hat, wird dir allemal eine angenehme Unterhaltung gewähren, sobald du dir's gefallen lassen willst, in der Mitte zu schweben und jeden

höheren Forderungen zu entsagen; ist sie geistreich, so wird sie nicht arm an witzigen Einfällen und Wendungen sein; statt aber das Rein-Komische rein gemütlich zu betrachten, sind diese dann mehr in falschen Farben glänzenden Ausbrüche eines innern Unmutes, die dich nur eine kleine Zeit hindurch täuschen und belustigen können; ist sie schön, so wird sie nicht unterlassen auch kokett zu sein..."/I. 118./

E.T.A. Hoffmann a nőt a férfival ellentétben antiintellektuálisnak tartotta, mert szerinte a nőt elsősorban érzelmei irányítják. A nőalakok közül csak kevesen állnak szellemileg a férfiakéhoz hasonló szinten, többségük naiv, befolyásolható, nem emelkedik az átlagember, a köznapiság fölé. A romantikus hős azonban éppen a reális valóság szintjén élő leányban találja meg ideálját, az iránta érzett vágy nyitja meg a művészetek világába vezető utat előtte, hiszen tiszta, problémamentes lénye vonzza a kor ellentmondásait átélő művész-hőst, aki a prózai polgárleányt eszményi tulajdonságokkal ruházza fel, hogy művészete ihletőjévé lehessen.

III. Az emberábrázolás alakulása E.T.A. Hoffmann művészetében

A klasszika ábrázolásmódja objektív és általános, a romantikáé szubjektív és konkrét. Ha E.T.A. Hoffmann műveit ebből a szempontból vizsgáljuk, arra a következtetésre jutunk, hogy az elbeszélés szubjektivitása végigvonul életművén, de a szubjektivitás jellege változik. A korai művekben a realitás és a szubjektív világ összefolyik, a költészet világa, az álmok birodalma, vagyis a transzcendentális világ elemei a való világban jelentkeznek, ez pedig a reális világ ironikus megsemmisítését vonja maga után. A korai művekben ezt úgy éri el az író, hogy egy-egy személyt vagy eseményt több nézőpontból világít meg, időnként a nézőpontot a hős belső világába helyezi.

A többféle perspektívából való megvilágítás úgy történik, hogy ugyanannak a személynek vagy eseménynek a leírása visszatér a műben, de más-más szereplő, váltakozva a mesevilág és a valóság szemszögéből ábrázolva. E villódzás során a fantasztikus világ fokozatosan tulsulyba kerül. Idézzünk fel néhány képet a "Der goldene Topf" c. meséből. Az aranyoszöld kigyók megpillantásakor Anselmus lelkében harc kezdődik a hétköznapi, racionális gondolkodás és a csodálatosba, természetfelettibe vetett hit között. Az ifju egyre inkább hajlik arra, hogy a csodálatosat valósnak fogja fel. Amikor ennek megfelelően cselekszik, vagyis a távozó kigyók után kiált a bodzafát átölelve, egy arra járó polgárásszony így értékeli viselkedését: "Der Herr ist wohl nicht recht bei

Troste!" /I.182./ Férje az ital hatásának tulajdonítja a fiatalember különös viselkedését: "Lamentier' der Herr nicht so schrecklich in der Finsternis, und wexier' Er nicht die Leute, wenn Ihm sonst nichts fehlt, als dass Er zuviel ins Gläschen geguckt - "/I. 182./.

Később Anselmus az Elba vizében újra megpillantja a kigyókat. Előbbi érzelmei, a szerelem és a vágy újra élednek, heves mozdulat kíséretében így kiált: "Ach, seid ihr es denn wieder, ihr goldenen Schlangen, singt nur, singt! In eurem Gesange erscheinen mir ja wieder die holden lieblichen dunkelblauen Augen - ach, seid ihr denn unter den Fluten!" /I.184./ A csónakos ekkor a való világ szemszögéből ítélkezik Anselmus felett: "Ist der Herr des Teufels?" /I.184./ A fiatalember még ezután is látni és hallani véli a különös lényeket, de szubjektív látásmódját újból egy olyan ítélet követi, amelynél a realitás a kiindulópont: "... Mit hellen offenen Augen träumen und dann mit einemal ins Wasser springen wollen, das - verzeihen Sie mir, können nur Wahnwitzige oder Narren!" /I.185./ Veronika, aki vonzódik a fiatalemberhez, azzal magyarázza Anselmus viselkedését, hogy a bodzafa alatt elaludt, és az ál-mában látott csodálatos dolgok még mindig élénken foglalkoztatják.

A romantika elmélete szerint az álom és a költészet rokon egymással, hiszen mindkettő fantáziának terméke, és mindkettőnek a valóság a kiindulópontja. A romantikus számára a valóság költészetté válik, illetve a költészet foglalja el a

realitás helyét: a fantáziája alkotta világ válik valóságossá: "Und auch die besondere Form unserer Phantasien, die wir im Schläfe ausüben, das Träumen, ist mit dem Dichten so nahe verwandt, dass Novalis die romantische Dichtung nicht besser glaubte bezeichnen zu können als mit den Worten: „Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt!“ /50/

Az elbeszélő a "Der goldene Topf" c. műben csak háromszor lép közvetlenül elénk: A 4., 10. és 12. vigiliában. Mindegyik esetben Anselmus szubjektív látásmódját, lelkiállapotát akarja közelebb hozni az olvasóhoz, a két világ létét, egymásbafonódottságát hihetővé tenni számára: "Versuche es, geneigter Leser, in dem feenhaften Reiche voll herrlicher Wunder, die die höchste Wonne sowie das tiefste Entsetzen in gewaltigen Schlägen hervorrufen,...ja! in diesem Reiche, das uns der Geist so oft, wenigstens im Traume aufschliesst, versuche es, geneigter Leser, die bekannten Gestalten wie sie täglich, wie man zu sagen pflegt im gemeinen Leben, um dich herwandeln, wiederzuerkennen. Du wirst dann glauben, dass dir jenes herrliche Reich viel näher liege, als du sonst wohl meintest, welches ich nun eben recht herzlich wünsche und dir in der seltsamen Geschichte des Studenten Anselmus anzudeuten strebe"/I.194./.

Nem véletlen, hogy a hős melletti állásfoglalás nem a mű elején található, amikor a helyszínen és a főszereplőn egy kívülálló szemével tekint végig az elbeszélő, Azután, hogy Anselmus fantasztikus jelenségekkel került szembe, a nézőpontok, vélemények szinte villanásszerűen követik egymást, az i-

ró az aspektusok sokaságát tárja elénk. A 4. vigiliában az elbeszélő nézőpontját szemmel láthatóan egyre inkább Anselmuséhoz közelíti. Ettől kezdve is megfigyelhető az események több oldalú megvilágítása, de a végszé egyre inkább a fantasztikus világ képviselőié. A 10. vigilia kezdetén nemcsak Anselmus, de az író is tanúsítja, hogy a fiatalember a fantasztikus birodalom iránt táplált kételyei miatt üvegpalackba került büntetésképpen. /A kristályüveg-zárkát már az első vigiliában fenyegetően emlegeti az almáskofa, és fenyegetését később is megismétli./ Három gimnazista és két gyakor-nok is hasonló sorsra jutott. Anselmus így szól társaihoz: "...Wie ist es Ihnen denn möglich, so gelassen, ja so vergnügt zu sein, wie ich es an Ihren heitern Mienen bemerke? Sie sitzen ja doch ebenso gut eingesperrt in gläsernen Flaschen als ich und können sich nicht regen und bewegen, ja nicht einmal was Vernünftiges denken, ohne dass ein Lärmlärm entsteht mit Klingen und Schallen, und ohne dass es Ihnen im Kopfe ganz schrecklich saust und braust"/I.232./ A gimnazista szavai a mű elején szereplő Anselmus vágyait juttatják eszünkbe. Míg Anselmus számára most az életet és szabadságot a hit és a szerelem jelenti, addig sorstársai kicsinyes, hétköznapi örömökkal is megelégszenek: "Sie faseln wohl, mein Herr Studiosus, ... nie haben wir uns besser befunden als jetzt, denn die Speziestaler, welche wir von dem tollen Archivarius erhalten für allerlei konfuse Abschriften, tun uns wohl; wir dürfen jetzt keine ita-

lienische Chöre mehr auswendig lernen, wir gehen jetzt alle Tage zu Josephs oder sonst in andere Kneipen, lassen uns das Doppelbier wohl schmecken, sehen auch wohl einem hübschen Mädchen in die Augen, singen wie wirkliche Studenten: 'gaudeamus igitur' und sind seelenvergnügt." /I.232+233./ Az üvegpalack számukra nem börtön, nem érzik bénító hatását és a helyzetükből adódó belső feszültséget.

Ezzel szemben Rauerin, az almáskofa megérti Anselmus szenvedését, hiszen ő a fantasztikus világ része, aki a gonoszsgot képviseli, a hétköznapiságba akarja is lehuzni a fiatalember magasra törő szellemét. Veronika Paulmann szerelme és Liese révén szintén tud Anselmus állapotáról. Amikor ezt apjának megemliti, az igazgatóhelyettes attól fél, hogy lányán az örület jelei mutatkoznak: "Ach Gott - ach Gott, auch sie faselt schon wie der Registrator, es wird bald zum Ausbruch kommen." /I. 238./

A fogságból Anselmust a szellemfejedelem szabadítja ki, hiszen a fiatalember átmeneti magingás után újra hisz a csodák világának létezésében, amiért el is nyeri jutalmát: feleségül kapja Serpentinát és ajándékol az aranycserepet.

N. Rockenbach a mesében két párhuzamos cselekményszálát különböztet meg: az egyik Anselmus, a másik pedig Veronika élményeit tartalmazza.^{/51/} Az elbeszélés két szála sokáig párhuzamosan halad, s bár átkapcsolások történnek, végül élesen kettéválnak. A Rockenbach által taglalt mesefelépítés már az események legalább két nézőpontból való szemléletét

teszi lehetővé, amihez még az elbeszélő és a többi szereplő szempontja járul.

Azt az ábrázolásmódot, amely egyes szereplők véleményét, nézeteit állítja szembe egymással és ahol az író /elbeszélő/ legfeljebb mint a sok hang közül az egyik nyilatkozik meg, de e néhány megnyilatkozásában tudatosítja az olvasóban, hogy az eseményeket felülről szemléli, bábjátékoshoz hasonlóan a szereplők sorsát játékosan összekuszálja és kibogozza, a romantikus irónia egyik megnyilvánulási formájának tekinthetjük. A romantikus irónia létrejötté annak a felismerésnek a következménye, hogy a véges világban nincs semmi, ami végérvényes lenne, minden viszonylagos. Az irónia célja e látszatvilág megszüntetése, a látszatvilággal való játék, amely révén egy bizonyos objektivitáshoz jut el az ember, saját maga és a világ objektívabb megismeréséhez. E.T.A. Hoffmann "Prinzessin Brambilla" című capricciojában az Urdar-tó a romantikus irónia szimbólumaként szerepel: "Als sie nun aber in der unendlichen Tiefe den blauen glänzenden Himmel, die Büsche, die Bäume, die Blumen, die ganze Natur, ihr eignes Ich in verkehrter Abspiegelung erschauten, da war es, als rollten dunkle Schleier auf, eine neue herrliche Welt voll Leben und Lust wurde klar vor ihren Augen, und mit der Erkenntnis dieser Welt entzündete sich ein Entzücken in ihrem Innern, das sie nie gekannt, nie geahnet."/X.63./

A későbbiekben Hoffmann művészetében nemcsak a nézőpontok száma csökken, de a köztük létrehozott villódzás, a nézőpontok közötti átütés is ritkábbá válik. Nyugodtabb, külső nézőpontból történő ábrázolás válik uralkodóvá. A reális valóság

és az ideál egyre inkább kettéválk, a kettő nem fonódik többé egymásba. A realitásnak egyre nagyobb szerep jut, bár az író továbbra is kritikailag viszonyul a hétköznapi valóságához. A mesehősökpl. Peregrinus Tyss, Balthasar, már nem válnak a mesevilág tagjaivá, hanem a csodákkal való érintkezés után visszatérnek a hétköznapi világába. A korábbi művekben /pl. "Der goldene Topf", "Elixiere des Teufels"/ az egyes szereplők szempontjából történt az események, ill. alakok ábrázolása, az elbeszélő szinte feloldódott alakjaiban, a késői művekben ellenben az elbeszélő egyre inkább előtérbe lép, és ezzel párhuzamosan a szereplők szempontjából történő szemlélet háttérbe szorul. A "Meister Johannes Wacht" c. mű példa erre, hiszen itt az elbeszélő állandóan jelen van, az eseményeket átlátja, s az olvasó érdeklődésének megfelelően a lényegeset emeli ki azok sorából. Jelenlétét ismételten az olvasó megszólításával, az olvasó igényeinek szem előtt tartásával tudatosítja:

"Genug weisst du, geliebter Leser, aus der Jugendzeit des wackern Wacht"/XII.102./

"Der geneigte Leser muss erfahren, woher dies Erstaunen rührte..." /XII.104./

"Gewiss ist der geneigte Leser auch der Meinung, dass dies seinen guten psychologischen Grund hatte."/XII.120./

A külső nézőpontból történő ábrázolás a reális valóságra irányítja a figyelmet, a hős belső életét csak külső megnyilvánulásaiban ismerjük meg. De Hoffmann írói munkásságában nem válik kizárólagossá ez az ábrázolásmód még a késői művekben sem. Elég, ha a "Lebensansichten des Katers Murr" c. műre gon-

dolunk, ahol a regény felépítéséből adódóan pl. Abraham mester és Kreisler alakja, akikkel mind a két részben találkozunk, már eleve többoldalu megvilágítást nyer, nem is szólva az udvar, ill. a művészetet kedvelő és értő emberek nézeteinek bemutatásáról. Az alakok lelki életének ábrázolása a műben igen lényeges, és kizárja, hogy az elbeszélő csupán kívülről szemlélje hőseit. A regényben az elbeszélőre az események hiányos tudása jellemző, nincs olyan átfogó ismeretek birtokában, mint a "Meister Johannes Wacht" esetében. A nézőpontok itt nem az ideális és reális valóság képviselőit, hanem a filisztert és a magasabbbratörő, igaz embert állítják szembe.

IV. Hoffmann hatása Gogolra és Dosztojevszkijre

"Hoffmann virtuóz elbeszélő művészetének adása valamilyen vonatkozásban az egész azóta kiterelvényesedett világirodalom, Edgar Poetól és Baudelaire-től kezdve Oscar Wilde-ig, Hoffmannsthalig és Kafkáig." - írja Halász Előd.^{/52/} Éles társadalomkritika, a lélek mélységeibe való behatolás, a csoda valóságos környezetben való megjelenítése, a hátborzongató, a rettenetes természetfeletti erők emberre gyakorolt hatása - Hoffmann műveinek többek között ezek a vonásai élnek tovább a világirodalomban.

Benedek Marcell szerint Hoffmann világirodalmi rangját népszerűsége, valamint az írókra és a zeneszerzőkre gyakorolt hatása mutatja: "Irodalmi hatása külföldön még nagyobb volt, mint hazájában. Halálakor a német romantika már az elpolgáriasodás útján volt. A francia irodalomban ekkor kezdődött a Hoffmann befogadásának kedvező hangulat. Fordították, emlégettek, utánózták. Kettős természetének megfelelően nemcsak a romantika szeniora, a fantasztikus meséket író Nodier volt követője, nemcsak a Hoffmannhoz hasonlóan beteglelkű Gérard de Nerval, hanem - misztikus történeteiben - a realizmus atyamestere, Balzac is. Orosz földön Gogol egyes műveiben s Dosztojevszkij életében és írásaiban mutatkozik legerősebben a Hoffmann-rokonság. Hazájában emlitsük újra Webert, s a kései romantikus Richard Wagner műveit: nemcsak A nürnbergi mesterdalnokok művész-diadala és idegen cífrasá-

gok ellen forduló német tendenciája, hanem A bolygó hollandi és a Parsifal megváltásgondolata s maga a "Gesamtkunstwerk" eszméje is Hoffmann hatására vall. A zenében számos opus őrzi Hoffmann emlékét: Offenbach kedves operája, a Hoffmann meséi, Delibes Coppelia-balettje, Csajkovszkij tündérbalettje, a Diótörő, amely végre gyermekek számára is élvezhetővé tette a Hoffmann-mesét..."/53/

E dolgozatnak nem célja, hogy Hoffmann világirodalmi hatását a maga szélességében és mélységében bemutassa, csupán néhány hoffmanni motivumnak és típusnak az orosz irodalomban való továbbélését szeretnénk vizsgálni.

A XIX. század 20-as éveiben az orosz irodalomban erősen érezhető a német romantika, s a romantikus írók közül különösen E.T.A. Hoffmann hatása. Ekkor kezdik a Hoffmann-műveket oroszra fordítani, ekkor jelennek meg nyomtatásban többek között Polevoj, Pogorelszkij, Odojevszkij művei, amelyekben jellegzetes hoffmanni motívumok és Hoffmannra jellemző ábrázolásmód jelentkezik. Ebben az időben alakul ki Oroszországban az ún. "orosz hoffmanizmus", amely a 20-as, 30-as években jellemezte az orosz irodalmi életet.

Hoffmann Gogolra gyakorolt hatása régóta vita tárgyát képezi. Egyes kutatók, így Gorlin, Passage, J.Mann elismerik e hatást, míg mások, köztük Sztjepanov, Golovcsenko és Petrov tagadják. Feladatunk, hogy Hoffmann művei és Gogol "Pétervári elbeszélések" c. ciklusának néhány műve alapján rámutassunk a hasonló vagy azonos motívumok megjelenésére, a művé-

szi ábrázolásmódban jelentkező hasonlóságokra, illetve az alkalmazásukban meglévő elvi különbségekre.

Mindenekelőtt meg kell jegyeznünk, hogy Hoffmant a kutatók többsége nem tartja a német romantika tipikus képviselőjének. Néhányan, - így Huch és Korff - művészetét a romantika határesetének nevezik, mások - köztük Ellinger - realistának tartják. A mai kutatók: W. Jost, H. Mayer Hoffmann művészetét a romantika és realizmus közötti átmenetnek tekintik. Az utóbbi nézettel értünk egyet, hiszen Hoffmann műveiben romantikus és realista elemek egyaránt találhatók. A késői művekben a realista elemek túlsúlyba kerülnek, de a valóság szubjektív szemlélete ekkor is jellemző marad műveire. Talán éppen a kettősséggel magyarázható Hoffmann széleskörű világ-irodalmi hatása, másrészt az a körülmény, hogy alapvető művészi világnézetükben annyira különböző írókra, mint Gogol és Dosztojevszkij, egyaránt hatást gyakorolt. A hoffmanni romantikus világban a romantika belülről történő tagadásának csirái már megjelennek.

A "Pétervári elbeszélések" a gogoli romantikának egy későbbi, fejlettebb szakaszát képviselik, mint az "Esték egy gyikanykai tanyán" c. elbeszélések. A "Pétervári elbeszélések"-ben az ember összeütközése démoni, természetfeletti erőkkel egyre inkább leszűkül, az emberi lélekben folyó belső harccá válik. Természetfeletti erők csak ritkán avatkoznak be a szereplők életébe. Ezen ritka példák közé tartozik a "Az arckép" c. elbeszélés, ahol a démoni erők egy kép formájában törnek be a tehetséges, de szegény festő életébe. A kép

a műben ábrázolt uzsorás Doppelgängereként szerepel. A pénz, amelyet a fiatal festő álmában lát, majd a képkeretben megtalál, felébreszti benne a gazdagság iránti vágyat. Hamarosan divatos festővé válik, arcképek tömegét készíti rendelésre. Csartkov tehetségét és emberi méltóságát áruba bocsátotta, ezáltal azonban művészből iparossá süllyedt. Miután tudatára ébredt annak, hogy művészetét eladta, tönkretette, őrjöngve pusztítja el az igazi műalkotásokat.

A művész-problematika gyakran szerepel a romantika irodalmában, Hoffmann műveiben-láttuk-különösen fontos helyet foglalt el. A Kreisler-Murr párhuzam segítségével Hoffmann szembeállítja az igazi művészt, akit a társadalom megsemmisítéssel fenyeget, és a művészetet előny- és haszonszerzésre használó filisztert. Az igazi művész nem tűri a társadalom által rákényszerített korlátokat, a művészetet iparként hasznosítók pedig megalkusznak a körülményekkel.

Gogol "Az arckép" c. művének alapproblémáját is a művészet és a társadalom konfliktusa képezi. Csartkov a nélkülözésekkel teli, de szabad, alkotó élet helyett a könnyebb, külső és belső küzdelmekről mentes életet választja: a pénz- és tekintélyszerzés válik egyedüli céljává, ennek rendeli alá művészetét. Amikor rájön, hogy emiatt tehetsége visszahozhatatlanul elpusztult, megőrül: "Gyakorta megjelent előtte a különös portré rég elfelejtett, eleven szeme, és ilyenkor borzalmas tombolásban tört ki. Az ágyát körülvevőket mind borzalmas portréknak nézte. Az a portré megkettőződött, megnégyszereződött a szemében; ugy

rémlett, mintha minden falat teleaggattak volna portrékkal, amelyek most mind órá szegzik mozdulatlan, eleven szemeiket. Rémséges arcképek néztek rá a mennyezetről, a padlóról is; a szoba kitágult, tovább folytatódott a végtelen messziségbe, csak azért, hogy minél több ilyen mozdulatlan szempár férjen el rajta.^{/54/}

Hoffmann műveiben gyakran találkozunk olyan művésszel, aki tehetsége elárulása miatt szenved, és eszét veszti. Példaként említhetjük a magát Glucknak nevező zenészt, aki szenvedéseit a szent művészet szentségteleneknek elárulásával indokolja.

Kreisler számára is fontos probléma, hogy a filiszterekre, mint publikumra, mint életének fenntartóira szüksége van, ezért izlésüket, óhajaikat figyelembe kell vennie, ugyanakkor ez a világ művészetellenességével, embertelenségével visszataszító számára. Maga is érzi, hogy a művészetet és tehetségét elárulja, amikor tehetségtelen leányokat tanít, a társaság szórakoztatására értéktelen zenedarabokat játszik, vagy a nagyherceg kívánságának megfelelő műveket komponál.

Az örület a hoffmanni művész-alakok külső és belső harcának, érzelmi feszültségeinek végső stádiuma. Ez a stádium akkor lép fel, amikor a művészet és irónia már nem képes a belső egyensúlyt megtartani, s eltűnik az ideál és valóság kettősségének tudata. Hoffmann és Gogol műveiben egyaránt az örület a művész-alakokat fenyegető veszély: a művész a valóság problémáival vagy saját belső démonaival folytatott küzdelmében marad alul.

A Hoffmann- művek jellegzetessége a fantasztikum valóságos környezetbe helyezése, a valóság és a fantasztikum világának összefonódása. Meséit említhetjük példaként, ahol a cselekmény helye és ideje pontosan meghatározott, a szereplők tipikus korabeli figurák, sőt a két világ között a közvetítést is olyan alakok végzik, akik polgári foglalkozással rendelkeznek, ugyanakkor természetfeletti erőknek is birtokában vannak. /Archivarius Lindhorst/.

J.V. Mann "A gogoli fantasztikum fejlődése" c. tanulmányában a Hoffmann-művekben található fantasztikum egyik fajtáját "leplezett fantasztikum"-nak nevezi,^{/55/} amelynek megnyilvánulási formái a fantasztikus előtörténet, a történetekről hallomás ill. feltételezés útján szerzett ismeretek, illetve az álom-forma. Gogol "Az arckép" c. művében a fantasztikum e fajtájának mindhárom kifejezési formáját alkalmazza.

Az álom és valóság annyira összefolyik, annyira szétválaszthatatlan Csartkov számára, hogy maga sem tudja eldönteni, melyik szférában élte át a kép különös "életrekelését". Erről tanuskodnak szavai, melyek háromszor térnek vissza kis változtatással: "Csakugyan álom volt ez?"/I.638., 639./ - ez a kérdés kétszer hangzik el, majd a következő felkiáltással találkozunk: "Ez is álom volt!"/I.639./

Hoffmann sem határolja el élesen az álmot és a valóságot,^{/56/} alakja - lelkiállapotának változásával - ugyanazt a jelenséget más-más szférába tartozónak fogja fel. Medardus pl. Aurelieval való első találkozását hol valóságos eseménynek, hol vízióknak,

hol álomnak tekinti. A realitás ill. a fantasztikum megítélésében jelentkező határozatlanság Gogol figuráira is jellemző.

Hoffmann műveiben gyakran használt fogás, hogy a csodálatosnak, rendkívülinek, borzalmasnak a mű végén magyarázatát adja. Az előtörténet, amely az indítókokat tartalmazza, általában nem a mű elején foglal helyet, hanem az olvasó /és a szereplő/ néha az egész műben szétszórt részletekből ismerkedik meg vele. Gogol is használja ezt a fogást "Az arckép" c. elbeszélésében, amelynek második része a kép megalkotásának történetével és a kép festőjének élettörténetével indul. Hoffmann-nál az előtörténet szervezesebben kapcsolódik a cselekményhez, míg Gogolnál az elbeszélés két részét csak a mindenkre bajt hozó portré kapcsolja össze. Hoffmann műveiben a hős ronkoni /"Elixiere des Teufels"/ vagy más közeli kapcsolatban van az előtörténet szereplőivel /"Der goldene Topf"/, vagy maga az előtörténet szereplője is /"Der unheimliche Gast"/.

"Az arckép" második részének romantikus festő-alakja közel áll az "Elixiere des Teufels" festőjéhez. Mindketten művészetük révén kerültek kapcsolatba a gonosszal, és mindketten művészetük segítségével bűnhődtek tettükért. A jó és rossz harca Hoffmann-nál és Gogolnál egyaránt vallási köntösben, az isteni és démoni erők összeütközésében jut kifejezésre. E konfliktus pozitív megoldása csak a hős isten felé fordulása révén lehetséges: mindkét alak lelki nyugalmát kolostorban nyeri vissza, ott válnak újra igazi művészekké.

Gogol művében az előtörténetet a portrét festő művész fia meséli el, aki nem maga élte át a fantasztikus eseményeket.

Gogol ebben az esetben a fantasztikum kifejezésére a hallomás útján szerzett ismeretek közlését használja.

Gogol e művére Maturin "Melmoth the Wanderer" c. regénye is hatott, a két mű között hasonló, sőt megegyező motívumokat találunk. Ilyen például az élő szem szerepe, a kép és a rajta ábrázolt ember kapcsolata, a sikertelen képégetési kísérlet. Mint azonban Corlin rámutat, a motívumok felhasználási módja is Hoffmann-hatásra utal: "Die Motivübernahme aus "Melmoth" tut der Tatsache des Hoffmannschen Einflusses keinen Abbruch ; im Gegenteil, ihre Verwendung im Sinne des deutschen Dichters weist dessen Einwirkung noch deutlicher nach."

"A Nyevszkij Prospekt" c. elbeszélésben a hoffmanni romantikus művész-szerelmem eszméjének átalakulását figyelhetjük meg. Ez a Gogol-mű két szerelmem történetét írja le, a kettő között mindössze a két férfi-alak ismeretsége, illetve egyszeri találkozása az összekötő kapocs. Kettejüknek az életről és a szerelmemről alkotott felfogásának szembeállítását a Kreisler-Murr ellentétre emlékeztet.

Hoffmann művész-alakjai számára nem annyira szerelmemük tárgya, mint maga a szerelmes állapot fontos. Gogol hőse, Pisz-karev viszont földi szerelmemről álmodozik, bár tiszta, idealizált szerelmem ez: feleségül akarja venni az utcalányt. Csak álmában látja a nőt olyan tisztának, amilyennek a valóságban látni szeretné. Az álom és valóság között szakadék tátong, a környező valóság visszataszítóvá válik számára: "A bosszantó napvilág kellemetlen, tompa fénnel tekintett be ablakán.

A szobában ugyanolyan homályos, szürke káosz... Ó, milyen undorító a valóság! Mi az az álmokhoz képest?" /57/

A szeretett nőalak Hoffmann műveiben általában tisztalelkű, naiv polgárleány. Gogolnál kiélezettebb a helyzet: a polgárleány utcanővé alacsonyul, aki romlottsága miatt az anyagi jólétről nem képes lemondani. Gogol elsősorban morális szempontból nézi nőalakját, míg Hoffmann-nál a nőalakok a művész-hős alkotásra való inspirálásának elősegítői.

Piszkarev festő-mivolta nem gyakorol olyan nagy hatást érzelmeire, cselekedeteire, mint Hoffmann művész-hősei esetében. Csupán egyik álmában látja a szeretett nőt feleségként, aki ekkor muzsájaként is szerepel. A valóságban azonban művészte sem képes átsegíteni azon a lelki válságon, amelyet a nő gyönyörű külseje és romlott belső világa közötti ellentét, valamint a viszonzatlan szerelem okozott, ezért végül öngyilkosságba menekül.

A mű második része Pirogov szerelmi kalandját tárja elénk, amely az előző történet ellentétét képezi. Pirogov földi szerelmet remél a német iparos csinos feleségétől, de nem éri el célját. A történet szereplői között német iparosmestereket találunk, akiknek neve különös figyelmet érdemel: Schiller bádogos, Hoffmann csizmadia és Kuntz asztalos. Az alakok bemutatásakor Gogol maga hívja fel a figyelmet a műben szereplő iparosmesterek és a német irodalom képviselőinek névazonosságára:

"Schiller ült előtte. No nem az a Schiller, aki a Tell Vilmos-t meg a Harmincéves háború történetét irta, de azért egy eléggé ismert Schiller: a Mescsanszkaja utcai bádogos. Schiller mel-

lett Hoffmann állt. Persze nem az író Hoffmann, hanem az Officerszkaja utcai kitűnő csizmadia, Schiller testi-lelki jó barátja."/58/ A német iparosokat ironikusan ábrázolja ugyan Gogol, de erkölcsileg Pirogov fölé helyezi őket, hiszen korlátoztóságuk ellenére igazabb emberi érzések élnek bennük, mint az üresfejű, élvezeteknek élő főhadnagyban. A mértéktelen ivászat visszatérő motívum, ezzel Gogol Hoffmann közismert szenvedélyére utal. Kuntz asztalos alakjában valószínű Hoffmann műveinek kiadójára emlékeztet.

A "Pétervári elbeszélések"-ben Gogol művészetében először válik a nagyváros a cselekmény színterévé, a város lakói pedig szereplőkké. Hoffmann a német romantikusok többségétől eltérően szintén a városi életet ábrázolja előszeretettel. A "Serapionsbrüder" második kötetében azt fejtegeti, hogy a városi nyüzsgésre, zajra az írónak szüksége van ahhoz, hogy élményeket szerezzen, észlelje a jelenségek sokaságát: "...Ist auch das ewige rastlose Gewühl, die leere Geschäftigkeit der Stadt meinem ganzen innern Wesen zuwider, ich doch auch dagegen, will ich als Dichter und Schriftsteller bestehen, mancher Anregung bedarf, die ich nur hier finde... Dichter jener Art dürfen sich nicht zurückziehen in die Einsamkeit, sie müssen in der Welt leben, in der buntesten Welt, um schauen und auffassen zu können ihre unendlich mannigfachen Erscheinungen!" /VI.146./

A közismert helyek leírása, említése elősegíti, hogy az olvasó számára az itt történtek valóságnak tűnjenek. Konkrét kör-

nyezetben jelenik meg a fantasztikum, amely ezáltal hihetővé válik.

"Az őrült naplója" c. Gogol-mű Ich-Erzählung. Popriscsin tébolyának fokozatos elhatalmasodását ábrázolva Gogol rámutat arra, hogy az embertelen társadalmi viszonyok hatására a hősben elpusztul minden emberi. Ilyen viszonyok között igazi emberi érzéseknek nincs helyük, ezért álmodozik Popriscsin egy másik valóságról, ezért válnak lassacskán álmai egyedüli életterévé.

Hoffmann Serapion remetéjének őrültsége is abban rejlik, hogy a külvilág és a színes belső élet kettősségének tudata megszűnt számára. A belső /ideális/világ és az ezzel kapcsolatban lévő szellemi erő /"geistige Kraft"/ V.94./ teszi lehetővé, hogy az őrült mélyebb igazságokat és a dolgok olyan összefüggéseit is meglássa, amelyek a hétköznapi ember előtt rejtve maradnak. Az ideál és a valóság kettősségéből a valóság könyörtelensége elől a tébolyult saját belső életében keres menedéket.

A Popriscsin életében bekövetkező döntő változások szerelmével kapcsolatosak. Igazgatója lánya iránt érzett reménytelen szerelme arra készteti, hogy más, jelentékenyebb emberré váljon. Ahogy Popriscsint szerelme fokozatosan megváltoztatja, úgy változik az ábrázolás hangneme is: a komikus, helyenként szatirikus hang tragikussá válik. A társadalmi berendezkedéssel való zavaros elégedetlensége lázadássá fejlődik. A szociális tartalom kiélezésével Gogol kétségtelenül továbblép Hoffmannnál.

Nem egy vonatkozásában hasonlóságot fedezhetünk fel Popriscsin és Nettelmann, a "Fragment aus den Leben dreier Freunde" egyik mellékalakja között. Nemcsak hivatásuk /mindketten tanácsosok/, nemcsak rögeszméjük /mindketten uralkodónak képzelik magukat/, de helyzetük, elesettségük is hasonló. Mindketten az örültekházába kerülnek, és ezt a tényt új birodalmukba való megérkezésüknek fogják fel.

Gogol emberi nyelven író, olvasó, beszélő kutyái Hoffmann Murr kandurjára, illetve Ponto kutyájára emlékeztetnek. Hoffmann ezt a fogást a paródia eszközeként használja, amely egy-egy művén végigvonul, Gogolnál viszont másodrendű szerepet tölt be. Murr alakjában Hoffmann a művelt filiszter felszínes tudását, "emelkedett" romantikus érzéseinek és érzelmeinek külsődlegességét, megalkuvását ábrázolja, és ezzel Kreisler valóban magas eszméit, belső gyötrelmeit állítja szembe. Gogol állatfigurái szintén negatív emberi tulajdonságokat gunyolnak ki, többek között leleplezik gazdáik rangkórságát, felszínességét és az emberek megítélését betöltött pozíciójuk alapján. Medzsi így adja vissza Sophie és udvarlója, Tyeplov, beszélgetését: "Ó m a c h e r e , micsoda ostobaságokat csevegtek azok! Arról beszélgettek például, hogy egy hölgy tánc közben az egyik figura helyett a másikat csinálta, meg azt, hogy egy bizonyos Bobov inge mellfodrával úgy festett, mint egy gólya, és kis hiján elesett. Meg hogy valami Ligyina azt képzei, hogy neki kék szeme van, pedig valójában zöld - és ehhez hasonló badarságokat." /59/

Gogol elbeszélő művészetére jellemző, hogy a komikus ha-

tás fokozására, a szituáció kiélezésére az emberhős helyett állatokat, emberi testrészt /orr/, vagy tárgyat /köpönyeg/ szerepeltet. Jelen esetben a kutya szájából elhangzott kritika élesebbnek tűnik, mintha ugyanezt emberszereplő mondta volna. Emellett azonban az írni, olvasni, beszélni tudó kutyák bizonyos groteszk jelleg hordozói. Gogol Hoffmann művészetéből elsősorban a groteszk jelleget vette át és fejlesztette tovább. Ez nyilvánul meg figurái marionett-jellegében is, amelyre a Gogolról szóló szakirodalom már régen felfigyelt. A Gogolnak Dosztojevszkijre gyakorolt hatásával foglalkozó szakirodalomban meglepő kettősséget találunk. A kutatók egy része a külső, formális megfelelések mellett a két író azonos szemléletére és ábrázolásmódjára hívja fel a figyelmet.^{/60/} mások alapvetően ellentétes látásmód megvalósulását látják a kezdő Dosztojevszkij műveiben.^{/61/} Mi az utóbbi állásponttal értünk egyet. Bár vitathatatlan, hogy Dosztojevszkij korai műveiben /Szegény emberek, A hasonmás/ feltűnően sok megegyezést találunk korábbi Gogol-elbeszélésekkel /A köpeny, Az orr/, lényegesebb azonban a témához való eltérő szemléleti viszonyulás, azaz a kisember-téma és a korábbi viselőjétől függetlenedő, a tulajdonosánál magasabb hivatali rangban megjelenő orr /mint a magasabb pozícióról titkon ébrándozó hős Doppelgängere/ témájának feldolgozása. E fejezetnek nem lehet feladata, hogy Gogol és Dosztojevszkij műveinek megfeleléseit azok sokoldalúságában elemezze, egy körülmény említése azonban Hoffmann-nak Dosztojevszkijre gyakorolt hatása szempontjából szükséges. Ez pedig Gogol és

, Dosztojevszkij művei alapján nyilvánvaló: Dosztojevszkij huma-

nizálja az eldologiasodott gogoli marionett-világot, eszmét visz bele, a lélek nélküli arcok világát "arc nélküli lelkek" világává változtatja.

Dosztojevszkij éppen azt hiányolja a Gogol-művekből, amit Hoffmann írásaiban megtalál: az eszmét. "Edgar Poe három elbeszélése" című cikkében így jellemzi Hoffmann-t: "Hoffmann-nak van eszménye, igaz, nem mindig pontosan körvonalazott, de ebben az eszményben tisztaság van, valódi, őszinte, emberi szépség. Ez elsősorban nem fantasztikus elbeszéléseiben mutatkozik meg, olyanokban mint például a Martin mester, vagy a gyönyörű, elbűvölő Salvator Rosa. Nem is említjük legjobb művét, a kurr kandur-t. Micsoda igazi, érett humor, a valóság micsoda ereje, mekkora rosszmájúság, milyen típusok és portrék, és mellette - a szépség micsoda szomja, milyen fénylő, tiszta eszmény!"^{/62/}

Dosztojevszkij és Hoffmann életében és egyéniségében sok hasonlóság figyelhető meg. Mindketten gyenge idegzetűek, szenvednek neveltetésük vakfegyelme miatt. A zord külvilág elől az álmodozásokban találnak menedéket. A következő mondatokat, amelyek Dosztojevszkij "Pétervári látomások versben és prózában" című tárcájából valók, akár Hoffmann is írhatta volna: "Addig álmodoztam, hogy átálmodoztam egész ifjúságomat, és amikor a sors hirtelen hivatalnoksorsba lökött, én ... én... példásan dolgoztam, de lett legyen csak vége a hivatalos óráknak, rohanás haza, fel a padlásra, bele a rongyos köntösbe, fel-lapozom Schiller-t, és álmodozom és megrészegülök és szenvedek olyan kinokkal, melyek édesebbek a világ minden gyönyörénél,

és szeretek és szeretek..."/63/ A kettős élet, az ellentétes érzések egymás mellett jelentkezése /kin és gyönyör/ Hoffmannra emlékeztet.

Dosztojevszkij műveiben a művész alakja nem foglal el központi helyet, mint Hoffmann-nál. Passage így magyarázza a művész főalakként való szerepeltetését Hoffmann-nál "Hoffmann wrote in an era when the aristocratic Prince-as-hero no longer interested the predominately bourgeois reading public but when the common-man-as-hero was not yet admissible. These artist-heroes of his are bourgeois, but they are extraordinary men, and into them Hoffmann poured his own genuine and experienced awareness of artistic values."/64/

Dosztojevszkij egyetlen művész-alakja Jegor Jefimov hegedűs, a "Nyetocska Nyezvanova" című mű egyik szereplője. A gyenge képességű klarinétos megbarátkozik egy züllött olasz karmesterrel, aki többek között egy hegedűt hagy rá. A hegedűtől Jefimov nem válik meg, hiába kínálnak érte jó árat, ugyanakkor azonban nyugtalanná válik, elhagyja állását, megvágalmazza jétevéjét, eldorbézolja a tőle kapott pénzt. Az olasz hagyatéka hasonló hatással van Jefimovra, mint Medárdusra: az ördög bájitala "az "Elixiere des Teufels" című Hoffmann regényben. Valami meghatározhatatlan iránti vágy hajszolja egyik helyről a másikra, ugyanakkor nemes célját, hogy Pétervárra menjen tanulni és továbbfejlessze művészetét, nem valósítja meg. Tehetsége elkallódik. De Jefimov rettenetesen szenved emiatt, nem képes ezért a felelősséget egyedül vállalni: "Ebéd közben B. - legnagyobb meglepetésére - arról értesült, hogy a szerencsétlen már nős. De meglepetése még foko-

zódott, mikor azt hallotta Jefimovtól, hogy minden bajának és szerencsétlenségének a felesége az okozója, és hogy ez a házasság végképen tönkretette a tehetségét."/65/ Ez a mozzanat Hoffmann "Jesuitenkirche in G." c. elbeszélésének verziója, hiszen Berthold is feleségét okolja tehetsége elsekélyesedéseért, bár itt a feleség eleinte az ideál szerepét tölti be. Jefimov Bertholdhoz hasonlóan megőrül. "Úgy látszik, elmebaja, amely később egyre nyilvánvalóbb lett, ekkoriban kezdődött, ettől az időtől fogva élt benne a rögeszme, hogy legalább is Pétervárott ő az első hegedűművész, de üldözi a sors, lelke sebzett, áskálódnak ellene, és nem értik meg, ezért nem tud kivergődni az ismeretlenség homályából"./66/ A valódi művészetel való találkozása - akár Gogol hőse esetében - kinyitja a szemét, rájön, mit is veszített igazán:

"A tündöklő tehetségű sz. hegedűjátéka feltárta előtte a művészet titkát, az örökifju, hatalmas, valódi génusz a maga valódiságával végkép eltiporta. Mert mindazt, ami egész életén át csak titokzatos, homályos gyötrődéseiben nyilatkozott meg, mindazt, amiről addig csak halvány sejtelve volt, s csak álmaiban lebegett előtte elérhetetlenül, megvalósíthatatlanul, azt, ami olykor ugyan megmutatkozott neki, de ő rémülten menekült előle, élete hazugságának védőpajzsa mögé huzódva, amit előre érzett, de amitől mindaddig rettegett, azt most világosan maga előtt látta"./67/ Amikor Csartkovhoz hasonlóan az igazi művészet értéke ismeretében kipróbálja saját tehetségét, megtévelylik annak tudatában, hogy játéka messze elmarad a nagy művész előadása mögött.

Dosztojevszkij alakjai különös, a társadalom közösségéből valamilyen okból kirekedt emberek, akik tragédiája éppen az, hogy vágyanak az emberi közösségbe tartozni. Ugyanezt elmondhatjuk Hoffmann hőseiről is. Dosztojevszkij "Fehér éjszakák" című művének főalakja is álmodozó, akárcsak Anselmus. Gondolatai, képzelete alkotta belső világa annyira kitöltik, hogy a külső világra alig figyel. Teljesen magányos, a külső szemlélő számára nevetségesnek, különösnek tűnik viselkedése, beszökö ügyetlensége, amit maga is szégyell. "Próbálja most megállítani, próbálja hirtelen megkérdezni tőle, hol áll most, milyen utcán ment végig? Bizonyára semmire sem fog emlékezni, sem arra, hogy hol áll most, sem arra, hogy merről jött, és bosszúságában elpirulva, okvetlenül hazudni fog valamit, az illendőség kedvéért. Ezért rezzent egy össze..., amikor egy nagyon tisztos külsejű öregasszony udvariasan megállította a járda közepén, és egy utirány felől kérdezősködött, amelyet eltévesztett. Homlokát bosszusan összeráncolva halad tovább, alig veszi észre, hogy jó néhány járókelő ránéz, elmosolyodik, és megfordul utána, hogy valami kislány, miközben félénken kitér az utjából, hangosan elnevette magát, és málázó mosollyal, élénk hadonászása láttára, tágra nyílt szemmel bámult rá."/68/

A valóságos élettel keveset törődik, ábrándjainak él. Ábrándjai közt a költői dicsőség, a szeretett nő közelsége, a zenedarabok és az irodalmi művek által keltett érzések mellett Hoffmann barátsága is szerepel: "Azt kérdezi talán, Nasztyenyka, hogy miről ábrándozik? Minek ezt kérdezni? Hát

mindenről... a költő szerepéről, akit kezdetben nem akartak elismerni, aztán megkoszorúztak, a Hoffman-nál való barátságról;..."^{/69/} Élete az álmok és a valóság kettősségében folyik: "És ez az élet a tiszta, szárnyaló képzelet, a forró lelkesedés és egyuttal /ó, jaj, Nasztyenyka!/ a szürke próza és hétköznapi-ság, hogy azt ne mondjam, a hihetetlen sivárság keveréke."^{/70/}

A művet Dosztojevszkij nem fejezetekre, hanem négy éjszakára osztja, amelyhez még egy "Reggel" című fejezet járul, amelyben a hős ábrándjaiból ébred fel. Ez a felépítés a "Der goldene Topf" című mesére emlékeztet, amely vigiliákból áll, és amelynek elbeszélője azután, hogy bepillantást nyert Atlantisz csodálatos birodalmába, fájó szívvel tér vissza a hétköznapi világába.

Dosztojevszkij második műve "A hasonmás" címmel jelent meg. Goljadkin ur, a kisregény központi alakja nem elégedett az életben elfoglalt helyével, más szeretne lenni: "Elismerjem, hogy én vagyok, vagy ne ismerjem? - töprengett hősünk, emberfeletti kinban. - Vagy tegyek úgy, mintha nem is én volnék, hanem valaki más, aki meglepően hasonlít hozzám, és nézek keresztül rajta? Nem én vagyok, egyszerűen nem, és kész!"^{/71/} Goljadkin ekkor kezdi saját egyediségét, megismételhetetlen mivoltát kétségbevonni, tetteiért nem vállalja a felelősséget, bábjellege egyre nyilvánvalóbbá válik. Kreislerhez hasonlóan Goljadkin is erős megrázkódtatás után a víz tükreire bámulva látja először hasonmását. De rá nem a víz tükréből pillant vissza második énje, mint Kreislerre, hanem a korláthoz támaszkodik "idősebb Goljadkin"-hoz hasonlóan, és hangját is hallja.

Ezt a jelenséget éppen olyan nyugtalanság követi Goljadkin-nál, mint Hoffmann karmesterfigurájánál.

Mind Hoffmann, mind pedig Dosztojevszkij hősénél az előző nagy megrázkódtatáson kívül az időjárásnak is fontos szerep jut az alak lelkiállapotának alakulásában. Havaseső esik, sötét este van, amikor Goljadkin hasonmásával először találkozik. Kreisler is alkonyatkor látja meg második énjét, amikor sötét felhők takarják az eget, eleinte csak a távolban dörög, később villámlik, majd nagy cseppekben az eső is megered. Ezenkívül a hős magányossága, a kivetettség érzése is kedvez a Doppelgänger megjelenésének.

Kreisler a Doppelgänger megpillantása után Abraham Liscovhoz rohan, de utközben újra találkozik második énjével:

"Unfern der Türe, im vollen Schimmer des Lichts, erblickte Kreisler sein Ebenbild, sein eignes Ich, das neben ihm daherschritt. Vom tiefsten Entsetzen erfaßt, stürzte Kreisler hinein in das Häuschen, sank atemlos, zum Tode erbleicht, in den Sessel"/IX.150/.

Goljadkin is elsiet a jelenet színhelyéről, de "ifjabb Goljadkin" utközben is fel-feltűnik, otthon pedig végérvényesen magára ismer benne: "Goljadkin ur kiáltani akart, de nem tudott, tiltakozni akart valami módon, de ereje cserben hagyta. Haja égnek állt, s ő eszméletlenül terült el az iszonyattól. Volt rá oka! Goljadkin ur most végre teljes bizonyossággal felismerte éjszakai cimboráját. Az éji társ nem volt más, mint ő maga - Goljadkin ur, egy másik Goljadkin ur, hajszála olyan,

mint ő, egyszóval és nevén nevezve: megtestesült hasonmása." /I.196/ Kreislerrel ellentétben Goljadkin nem tud urrá lenni a Doppelgängerén, az fantomszerű jelenségből önálló lénné válik. A hasonmás, aki "idősebb Goljadkin" ur felszínre nem került negatív tulajdonságait testesíti meg, amelyeket azonban titkon maga is kíván, lassan a hivatalban és a magánélet minden területén kiszorítja az eredetit. Goljadkin egész lelki életében eluralkodik a félelem. A lelkiismeretfurdalásból és büntudatból eredő félelem az oka a Doppelgänger megjelenésének, az eleinte csak sejtésszerűen meglevő üldözöttség érzése fokozatosan vezet a konkrét Doppelgänger megjelenéséhez. A második én megjelenése nemcsak a bűn következménye, hanem maga is bűn. Saját lényének egyedisége és helyettesíthetetlensége szűnik meg a hasonmás fellépésével. Az én osztódása nem áll meg itt: számtalan részre bomlik fel Goljadkin, ami egyénisége teljes elvesztését jelenti.

Goljadkin ur kiváló hivatali munkájáért a dicsőséget "ifjabb Goljadkin" aratja le, elsajátítja a példásan elkészített iratokat "idősebb Goljadkin" minden tiltakozása ellenére: "Arról volt szó, hogy munkája /mint később megtudta/ szinte felülmúlta a kegyelmes ur várakozását, és éppen a legjobbkor, a döntő pillanatban került a kezébe. A kegyelmes ur nagyon meg volt elégedve, sőt, azt is beszélték, hogy köszönetét, mi több, hála köszönetét fejezte ki, és hozzátette, hogy ezt megjegyzi magának: és alkalmasint nem feledkezik meg ifjabb Goljadkin urról... idősb Goljadkin urnak természetesen első dolga volt,

hogy tiltakozzék, tiltakozzon minden erejéből, a végsőkéig."/72/
A kávéházban a hasonmása fogyasztotta szendvicseket is vele fí-
zettetik meg. Ezzel kapcsolatban Hoffmann "Klein Zaches" c. me-
séje jut eszünkbe, ahol Zinnober, a korcs emberke jelenlétében
minden jó tulajdonságot, sikeres cselekedetet neki tulajdonítá-
nak, helytelen cselekedeteinek következményét azonban másnak
kell viselnie. Így például Balthasar verséért, Mosch Terpin
fizikai kísérleteiért, Sbiocca hegedűjátékáért Zinnobert dicsé-
rik, a jóképű Gregor herceg helyett a hölgyek őt nézegetik
kedvtelvé. De mikor nyávogásszerű hangot hallat, azt a terem-
ben mindenki Balthasarnak tulajdonítja.

A Dosztojevszkij egész munkásságát összegezõ "A Karamazov
testvérek" című mű elemzése nem lehet célunk e dolgozat kereté-
ben, itt csupán a Doppelgänger-motivumot szeretnénk vizsgálni.
Iván Karamazovnak két Doppelgängere van a műben: féltestvére
Szmerdgyakov lakáj és az emberi alakban megjelenő ördög. Mind-
kettő Iván negatív tulajdonságait egyesíti magában.

Ivánt a műben apjától és testvéreitől büszkesége különböz-
teti meg. Büszkeségének forrása racionalizmusa. Iván saját magát
a többiek fölé helyezi, jogosnak tartja, hogy ítélhessen felettük.
Apját és Dimitrij bátyját féregnek tartja, szerinte apja rászol-
gált a halálra. Később szilárdan hiszi, hogy Dimitrij apja gyil-
kosa, nem kételkedik abban, hogy bátyja erkölcsileg elbukott.
Az ő utja nem a hit utja, mint Aljosáé, nem is a szenvedésé,
mint Dimitrijé, hanem az örökltségé, a személyiség felbomlásáé.
Iván személyiségének felbomlása Szmergyakovval és az ördöggel

folytatott beszélgetéseiben válik nyilvánvalóvá. Mindkettő Iván negatív vonásait egyesíti magában. Szmergyakov minden vonatkozásban alacsonyabbrendű és romlottabb félttestvérénél. Jellemének fő vonásai Iván egyes jellemvonásaira emlékeztetnek: így kritikai elmélkedései, szemlélődése, az emberek megvetése, önelégültsége, magányossága. Szmergyakov felfogása arról, hogy az embernek joga van halálos büntetést elkövetni, rokon Iván eszméjével, amely szerint "minden megengedett". Szmergyakov maga is elismeri Iván fölényét és keresi vele a kapcsolatot. A ketten között fennálló belső kapcsolat az apjuk kapuja előtti beszélgetésben nyilvánvalóvá válik: "A kapunál a kispadon, ott ült és hűsölt az esti levegőn Szmergyakov inas, és Ivan Fjodorovics, mihelyt rápillantott, mindjárt tudta, hogy az ő lelkében is Szmergyakov lakáj tanyázott, és hogy éppen ezt az embert nem bírja elviselni a lelke."/73/

Mint később maga is bevallja, kívánta "hogy egyik szörnyeteg falja fel a másikat". Ő maga nem volt képes a gyilkosságra. A továbbiakban a gondolatait kivitelező Szmergyakovval egyre inkább azonosítja magát: "Ha nem Dimitrij ölte meg, hanem Szmergyakov, akkor természetesen vállalnom kell vele a közösséget, mert én bujtattam fel. Hogy valóban én bujtattam-e fel - még nem tudom. De ha ő gyilkolt és nem Dimitrij, akkor természetesen én is gyilkos vagyok."/74/

Végül Szmergyakov kifejti, hogy a fő gyilkos, aki a lakájnak az erkölcsi alapként szolgáló elvet adta, nem más, mint Iván, ő csupán eszköze volt a cselekedet végrehajtásában.

Iván erkölcsi krízise rémlátomása, az ördög megjelenésében mutatkozik meg. Iván így jellemzi látomását: "Te az én hallucináció-

cióm vagy. Te az én tulajdon megtestesülésem vagy, csak éppen az egyik oldalamé... az én gondolataimé és érzéseimé, csak a legundokabbaké és legostobábbaké." /75/ Iván a bűn, /a maga és a másokért érzett büntudat/ miatti szégyenében jön rá saját lelkének sötét "karamazovi" nivoltára. Dosztojevszkij "A Karamazov testvérek" című regényében Iván egyik hasonmása egy konkrét személy, Iván féltestvére, a másik pedig lelkiismeretének lidércnyomásszerű kivetítődése.

Medardusnak, az "Elixiere des Teufels" főalakjának szintén két hasonmása van, az egyik féltestvére, Viktorin, a másik pedig egy félig reális figura, a kettős természetű és kettős nevű Belcampo-Schönefeld, Medardus komikus Doppelgängere. Medardus és Viktorin egy apa fiai, külsőleg nagyon hasonlóak. Viktorin örültségében magát Medardusnak tartja, és úgy beszél azokról a dolgokról, amelyeket Medardus átélt, mintha saját élményei lennének. Még azördögi bájital kipróbálásáról is tud, amelyről Medarduson kívül senkinek sem lehetne tudomása. Ennek csupán a két alak pszichikai rokonsága lehet a magyarázata. Amikor Viktorin megtudja, hogy egy ismeretlen szerzetes magát Medardusnak nevezi, kételkedni kezd saját kilétében: "Mit meinem Selbst mehr als jemals entzweit, wurde ich mir selbst zweideutig, und ein inneres Grausen umfing mein eignes Wesen mit zerstörender Kraft." /II.117./

Viktorin annyira feloldódik féltestvére énjében, hogy csak ritkán képes saját valódi lényére visszaemlékezni. Ez a lelki rokonság végül abban csucsosodik ki, hogy Viktorin Medardus ki nem mondott gondolatának kivitelezőjévé válik, amikor a regény

végén Aureliet megöli. Dosztojevszkij hőse, Ivan Karamazov elmélete hirdetése, illetve kimondott kívánsága révén válik az apagyilkosság részesévé, amelyet féltestvére, Szmergyakov hajt végre. Iván csak gondolkodik, filozófiai elméleteket állít fel, de tettekre képtelen. Mivel Szmergyakovban saját énje egyik oldalát látja megtestesülni, a féltestvére által elkövetett gyilkosság után büntudatot érez. A gondolatban elkövetett bűnt is bűnnek érzi. Ez a gondolatot tömören így fejezi ki Hoffmann "Elixiere des Teufels" c. regényében: "Der Gedanke ist die Tat!" /II.171./

Medardus nem elméleti ember, a cselekmény során több gyilkosság terheli, sőt szerelme, Aurelie ellen is gyilkossági kísérletet követ el. A bűniért való vezeklés utolsó stádiumaként jelen kell lennie Aurelie apáca-esküjének letételénél. Ekkor gyilkos gondolatok ébrednek benne, amelyeket nehezen küzd le magában, de Viktorin, akiben negatív tulajdonságai öltöttek testet, véghezviszi a gonosztettet.

Az a motívum, hogy a mű egyik szereplőjének egy másik konkrét alak válik Doppelgängerévé, valamint az, hogy kettőjük énje annyira azonosul, hogy az egyik gondolatait, elképzeléseit, a másik tettekbe viszi át, megegyezik Hoffmann "Elixiere des Teufels" és Dosztojevszkij "A Karamazov testvérek" című művében.

Hoffmann "Lebensansichten des Katers Murr" című regényében az udvar tagjait marionettekhez hasonlítja. Ugyanez a motívum feltűnik Dosztojevszkij "Pétervári látomások versben és prózában" c. művében: "És nézelődni kezdtem és egyszer-

csak furcsa arcokat pillantottam meg. Furcsa, csodás, de teljesen prózai alakok voltak, korántsem Don Carlosok és Posák, hanem címzetes tanácsosok, s egyuttal valamiképpen fantasztikus címzetes tanácsosok. Valaki fintorgott előttem. elrejtőzve e mögé az egész fantasztikus gyülekezet mögé, zsinórokat, rugókat rángatott és ezek a bábok mozogtak, és ő hahotázott, egy-re hahotázott."/76/

Goljatkín ur viselkedésében hasonmásával történt találkozás után szintén mechanikus, élettelen jelleg nyilvánul meg: "Ám hirtelen megállt, mintha földbe gyökerezett volna a lába, mintha villám sújtott volna belé, majd gyorsan hátrafordult, az ismeretlen után, aki épp hogy elhaladt mellette, úgy fordult vissza, mintha hátulról megrántották volna, ahogy a szél fordítja meg a szélkakast."/77/

A bábmotívumhoz szorosan kapcsolódik a Maszkmotívum, amely az arcok élettelen jellegét hangsúlyozza. Goljatkín ur többször emlegeti az emberi arcot elrejtő maszkot: "Én csupán egy nézetet fejtegetek, azaz felvetem a gondolatot, Anton Antonovics, hogy manapság sokan vannak, akik álarcot hordanak, és nehéz felismerni, ki rejtőzik az álarc alatt."/78/

Amikor a hivatalban és magánéletében egyaránt "ifjabb Goljatkín" foglalja el a helyét, "idősebb Goljatkín" így gondolkodik: "Bitorlással, arcátlansággal a mi időnkben már senki sem megy semmire, tisztelt uram. Cimbitorlás és arcátlanság, igen tisztelt uram, nem vezet jóra, legföljebb az akasztófára... Ez utóbbi körülménytől függetlenül Goljatkín ur el-tökélte, hogy kivárja, amíg bizonyos arcokról lehull az álarc, míg egy és más napvilágra kerül."/79/

Önmagáról pedig azt állítja, hogy álarc nélkül jár az emberek között."/80/

A "Nyetocska Nyeznanova" című Dosztojevszkij műben részletes leírást kapunk arról, hogyan tünteti el igazi arcát a tükör előtt Pjotr Alekszandrovics: "Mihelyt a tükörbe pillantott tökéletesen megváltozott az arca. Mosolya mintegy parancsszóra - eltűnt, helyét valami keserű bánat foglalta el, ez a bánat mintha az ő akarata ellenére tört volna utat magának a sziv mélységeiből, s ő hiába igyekezett volna hősiesen, nagylelkűen visszafojtani, ezzel a bánattal emberi erő nem tudott megbirkózni, ez a keserű bánat legörbitette ajkát, valami görcsös fájdalom ráncokat vésett homlokára, és összevonta szemöldökét. Tekintete elsötétedett, és szemüvege alá rejtőzött, szóval egyetlen pillanat alatt szinte vezényszóra egészen más emberré lett."/81/

Az ilyen alakokból áll össze Dosztojevszkij karneválszerű világa, amelyről így ír "Pétervári látomások versben és prózában" című művében: "És ha egybegyűjteném azt az egész tömeget, amely akkor elvonult előttem, fényes egy maszkabál lenne..."/82/

Az élettelenséget szimbolizáló bábmotivum és a szereplő igazi énjét eltakaráó maszk Hoffmann műveiben is megtalálható. Elevenitsük fel ezeket a motivumokat a "Lebensansichten des Katers Murr" című regény alapján. Iräneus herceg nem uralkodik igazán, hanem csupán szeretpet játszik: "Es war nicht zu leugnen, dass der Fürst seine Rolle mit dem wirkungsvollsten Pathos durchführen und diesen Pathos seiner ganzen Umgebung mitzuteilen wusste." /IX.50./

Az udvar tagjai bábokként mozognak, a bábjátékot Benzon tanácsosné irányítja. Kreisler így nyilatkozik Benzonnénak a nagyherceg udvaráról: "Erlassen Sie mir die Schilderung, wie ich durch fade Spielerei mit der heiligen Kunst, zu der ich notgedrungen die Hand bieten musste,... durch dass ganze tolle Treiben einer Welt voll Kunst-Gliederpuppen immer mehr und mehr dahin gebracht wurde, die erbärmliche Nichtswürdigkeit meiner Existenz einzusehen."/I.78./

A gyengeelméjű Ignaz herceg úgy játszik Hedwigával, mint egy bábuval: "Prinz Ignatius trieb sein Spiel mit ihr, wie mit einer Gliederpuppe. Er hob ihr den Arm in die Höhe, der stehen blieb und sank, wenn er ihn niederbeugte. Er stiess sie sanft vorwärts, sie ging, er liess sie stehen, sie stand, er setzte sie in den Sessel, sie sass."/IX.198./

A regényben Kreisler személyéhez kapcsolódik a maszk-motívum. Hedwiga hercegnő támadó fellépésére így reagál a karmester: "Der Fremde hatte sich, sowie die Prinzessin zu sprechen begann, rasch zu ihr gewendet und schaute ihr jetzt in die Augen, aber sein ganzes Gesicht schien ein andres geworden. - Vertilgt war der Ausdruck schwermütiger Sehnsucht, vertilgt jede Spur des tief im Innersten aufgeregten Gemüts, ein toll verzerrtes Lächeln steigerte den Ausdruck bitterer Ironie bis zum Possierlichen, bis zum Skurrilen."/IX.64./

E találkozás során Kreisler még egyszer felölti álarcát:

"Plötzlich verwandelte sich nun das Antlitz des Fremden wieder in jene skurrile Larve..." /IX.65./ A későbbiekben pedig Benzon tanácsosné így jellemzi a zenészt: "Ja, so will ich Sie nennen

mit dem sanften Namen Johannes, damit ich wenigstens hoffen darf, dass hinter der Satyrmaske am Ende ein sanftes, weiches Gemüt verborgen." /IX.72-73.

Gogol maszkjaitól Dosztojevszkij hőseit az különbözteti meg, hogy nála a maszkszerű arcokból élő szemek világítanak, ezeken keresztül hatol be az író a szereplő belső világába. A szem Dosztojevszkij személyleírásában az arc legjellegzetesebb, legfontosabb része, éppugy mint Hoffmann-nál, ahogy arra a "Der Sandmann" című elbeszélés kapcsán már utaltunk.

Dosztojevszkij kisregényében a "Nyetocska Nyezvánová-ban a fiatal lány hosszasan vizsgálja Pjotr Alekszandrovics arcképét: "Valamit kerestem rajta, mintha azt remélném, hogy amit találok, eloszlathatja kétségeimet; emlékszem, leginkább a szem hatott rám meglepően. Rögtön eszembe jutott, hogy én ennek az embernek a szemét ugyyszólván sose láttam, mindig pápaszem mögé rejtette...Hirtelen úgy rémlett, mintha ez a szempár zavartan fordulna el az én átható, fürkésző tekintetemtől, amelyet minden áron kerülni igyekezne, úgy rémlett mintha abban a szempárban hazug, csalárd lélek tükröződnék..." /83/ A jellem tisztasága, a Nyetocska alakjában megszemélyesített eszme győzedelmeskedik itt.

Párhuzamként idézzük Iräneus herceg panaszát: "Fürs erste start er mir, wenn ich spreche, geradezu ins Antlitz. Ich habe doch konsiderable Augen, kann fürchterlich daraus blitzen, wie weiland Friedrich der Grosse, kein Kammerjunker, kein Page wagt es anzuschauen, wenn ich, den entsetzlichen Blick auf ihn

schliessend, frage, ob das mauvais sujet schon wieder Schulden gemacht oder den Marzipan aufgefressen, aber der Herr von Kreisler, den mag ich anblitzen, wie ich will, er macht sich gar nichts daraus, sondern lächelt mich an auf eine Weise, dass - ich selbst die Augen niederschlagen muss." /IX.124/ A herceg nem tudja elviselni a magasabb eszmét képviselő, a látszatvilágot ironikusan szemlélő karmester pillantását. Épp így meghátrál előle Hedwiga is: "Da dieser sie aber schweigend anschaute mit leuchtendem Blick, schlug sie die Augen nieder..." /IX.127/

A többi szereplőre is jellemző szemük, pillantásuk. Hedwiga hercegnőt így jellemzi Hektor: "Sie ist schön, aber unfern des Vesuvs geboren, und sein Feuer blitzt aus ihren Augen." /IX.169./ Tekintetét Kreisler is különösnek találja. /IX.249./ Betegsége alatt a hercegnő pillantása merevvé /"todstarr" IX.198./ válik. Julia Hektor sötét szemét félelmetesnek találja, szerinte tekintete olyan, mint egy gyilkosé. /IX.172./

Amikor Julia Kreisler levelét olvassa, szemében tükröződik lelkiállapota: "Während Julia den Brief gelesen, hatten sich ihre Wangen höher gefärbt, und sanftes Feuer, Abglanz des erheiterten Gemüts, strahlte aus ihren Augen." /IX.331./ Dosztojevszkij "A félkegyelmű" című regényében a szem-motivum igen fontos szerepet tölt be. Rogozsin bemutatásakor ezt olvashatjuk: "Különösen feltűnő ezen az arcon az a halálos sápadtság, amely a kimerültség bélyegét nyomta az egyébként eléggé erős testalkatu fiatalember egész külsejére, meg valami szenvedélyes, szinte már szenvedő vonás, amely sehogy sem vág össze szentelen és durva mosolyával, éles és öntelt tekintetével." /84./

Miskin herceget pedig így jellemzi az író: "Szeme nagy, kék, és figyelmes, tekintetében van valami nyugodt, de nyomasztó vonás: tele van azzal a különös kifejezéssel, amelyről némelyek első pillantásra felismerik az epilepsziás beteget." /85/ A két ellentétes eszmét megtestesítő figurát ilyen módon már a regény elején szembeállítja Dosztojevszkij.

Nasztaszja Fillipovna szemét Tockij jellemzi: "Eszébe jutott, hogy egyébként már azelőtt is voltak olyan pillanatok, amikor néha furcsa gondolatok ötlöttek az eszébe, ha például ebbe a szempárba nézett: mintha titokzatos, mély homály rejtett volna benne. Olyan volt a nézése, mintha rejtvényt adna fel." /86/ Miskin hercegnek is a nő szeme ismerős: "Mintha láttam volna valahol a szemét... dehát ez lehetetlen!... Talán álomban..." /87/

Miskin herceg számára Rogozsin szeme önállósul, találkozásaikkor csak a szemét látja: "Nemrég, amikor leszálltam a vonatról, láttam egy teljesen ugyanolyan szempárt, mint amilyen a tied volt az imént, amikor hátulról rám néztél." /88./ Később pedig "annak az iménti szempárnak, ugyanannak a szempárnak a tekintete hirtelen találkozott az övével." /89/ Ekkor Rogozsin gyilkosságot kísérel meg ellene, közben pedig "szeme villámokat szórt." /90/ Miskin herceg a nyaralóhelyen a parkban, majd Ivolgin tábornok temetésén is Rogozsin szemét látja, sőt pillantására gyakran vissza is emlékszik, ez félelemmel tölti el.

Miután a kereskedő megölte Nasztaszját, Miskint hívja el a halott mellé. Merev tekintete még vallomása előtt elárulja, hogy elvesztette, akit legjobban szeretett: "Rogozsin arca ugyan-

olyan sápadt volt, mint máskor; fényesen ragyogó szemmel, de valahogy mozdulatlanul, merően nézett a hercegre."/91/ Nasztaszja Fillipovna így ír Aglajának Rogozsinról: "Ügyet se vessen erre, én már jóformán nem is létezem, és tudom ezt; az isten tudja, mi él bennem helyettem. Ezt minden nap kiolvasom egy szörnyű szempárból, amely állandóan néz rám, még akkor is, amikor nincs előttem." /92/

Miskin herceg nézetei arról, hogy az álom mély gondolatokat tartalmaz és prófétikus jelleggel bír, Hoffmann álomról alkotott elképzeléséhez hasonlóak: "Az álomból felébredve és a valóságba immár teljesen beleilleszkedve, miért érzi az ember csaknem minden alkalommal, néha az élmény egészen szokatlan erejével, hogy az álommal együtt valami számára megfejthetetlen dologtól válik meg? Nevet álmának ostobaságán, ugyanakkor úgy érzi, hogy az ostobaságoknak a szövevényében rejlik valamilyen gondolat, de most már valóságos gondolat, olyasvalami, ami él és mindig is élt a szívében; mintha valami új, prófétikus, mindig is várt dolgot mondott volna az álma..." /93./

Miskin herceg betegségének elemzése - amely Dosztojevszkij önmegfigyelésének rögzítése - közel áll Hoffmann-nak az őrület-ről alkotott felfogásához, amely szerint az elmebeteg mélyebb összefüggéseket írmer meg, saját elképzelt világában harméniát képes teremteni, de állapotában az emberi tudat felbomlása mutatkozik meg, amelytől borzad a szemlélő. A herceg önmegfigyelését úgy adja vissza az író: "Egyebek között azon tűnődött el, hogy epileptikus állapotában csaknem közvetlenül a roham előtt... volt egy olyan fokozat, amikor a lelki sötétség, a nyomasztó

szomorúság közepette némely pillanatban mintegy fény gyult az agyába és lökésszerűen egyszerre szokatlanul megfeszült egész életereje. Életérzése, öntudata szinte megtizszezereződött ezekben a villámgyorsan tovatűnő pillanatokban. Elméjét, szívét rendkívüli fény világította be; mintha egy csapásra lecsillapodott volna minden izgalma, kétsége, nyugtalansága, és feloldódott volna valami derűs és harmónikus örömmel, reménnyel és értelemmel és a végső ok ismeretével teli magasztos nyugalomban. Ám ezek a pillanatok, ezek a fénysugarak még csak a végső másodperc előhírnökei voltak, amely után megkezdődött maga a roham."/94/

Az eddigiekben E.T.A. Hoffmann és F.M.Dosztojevszkij műveiben található hasonló motivumokat és típusokat vizsgáltuk. Most a műveik szerkesztésében, felépítésében meglévő hasonlóságokra és eltérésekre szeretnénk rámutatni. A máig is legnevesebb Dosztojevszkij-kutató, Bahtyin szerint Dosztojevszkij regényei polifónikus regények. A polifónikus regény mibenlétét így határozza meg Bahtyin "Dosztojevszkij poétikájának problémái" c. könyvében: "Az önálló össze nem olvadt hangok és tudatok sokasága, a teljes értékű hangok igazi polifóniája valóban Dosztojevszkij regényeinek alapvető sajátossága."/95./ Ez a polifónia a Dosztojevszkij-művek "nagy vitá"-jában, dialógikus szerkesztettségében nyilvánul meg, amelyben egy témára különböző hangok válaszolnak. Ez persze nem zárja ki az író "hangjának" jelenlétét, amelynek segítségével kifejezésre juttatja az alakjaival szemben megnyilvánuló rokon, illetve ellenszenvét.

E.T.A. Hoffmann műveit vizsgálva azt tapasztaltuk, hogy egy-egy esemény vagy szereplő több szempontból nyer megvilágítást.

L. Köhn így jellemzi a hoffmanni többszólamuságot a "Meister Martin, der Kufner" c. elbeszélés kapcsán: "Über die entschieden gehaltenen Probleme äussert er /der Erzähler/ sich hier gerade nicht, sondern er dramatisiert sie, verteilt die Meinungen auf die Figuren, die verschiedene Aspekte der Sachverhalte darlegen und sich gegenseitig relativieren können."/96./ A polifóniát az elbeszélésben elsősorban a dialógus-forma juttatja kifejezésre. Dosztojevszkij hősei azonban nemcsak más alakok ellenkező véleményével kerülnek szembe, de önmagukkal is vitatkoznak, az igazságot kutatva érveket és ellenérveket sorakoztatnak fel, ezt Belkin^{/97/} belső dialógusnak nevezi. Ilyen mély önelemzésig Hoffmann hősei nem jutnak el, hiszen nem is olyan filozófikus gondolkodásuak, mint Dosztojevszkij regényalakjai.

Dosztojevszkij így ír egyik Sztrahovhoz intézett levelében: "Ahhoz az anyaghoz, amit most a Russzkij Vesztnyik-nek írok, nagy reményeket fűzök, de nem művészi szépsége, hanem alapgondolatának értéke miatt; szeretnék néhány gondolatot kifejteni, még a művészi szépség kárára is. Magukkal ragadnak az agyamban és szivemben felhalmozódott eszmék; kimondom őket, akár pamflet formájában is."/98./

A levél önkéntelenül asszociálja bennünk a már említett Dosztojevszkij - cikkrészletet, amelyben Hoffmann írói erényét abban látja, hogy műveiben tiszta, magasztos eszme jut kifejezésre. A sajátos hoffmanni fantasztikumon kívül a valóság erejét, a típusok és portrék találó voltát hangsúlyozza. Mindkét íróra jellemző a jellemek és szituációk gyakran fantasztikussá váló rend-

kivülisége a konfliktusok drámaisága. Dosztojevszkij hőseinek világában minden átmenetivé vált, mindenütt a társadalmi és családi kötelékek, az egykor biztosnak érzett erkölcsi értékek megszűnésének, a személyiség széthullásának jeleit észleljük. Művészetének fő pátoszáát az ember eldologiasodása ellen vívott küzdelem jelenti. Csaknem mindezt elmondhatjuk Hoffmann művészi világáról is: a két író által ábrázolt kor emberi lényege nagyon közel áll egymáshoz. Hoffmann művészi világában is az emberi értékek elvesztésének és az eldologiasodásnak tragikus folyamatát látjuk, amelyben dualisztikus szemlélete gyökerezik. Hősei a valóság képmutató, emberellenes világából gyakran az álom, a fantasztikum, a mese birodalmába menekülnek. Idegenül mozognak a hétköznapiok filiszteri világában, s emberi kiteljesedésüknek lehetőségét csak a művészet, az álom, a fantázia birodalmában találják meg. Dolgozatomban igyekeztem feltárni, hogy a hősök romantikus álmvilága nem azonos a hoffmanni világgal, amely tud ellentétéről, a reális valóságról is. Hoffmann hősei éppen az emberellenes, prózai valóság elől menekülnek képzeletszülte belső világukba. E kettősség jellemző meséire, amelyben a reális valóságban érvényesülni nem tudó hős /pl. Anselmus/ a mese világában fejleszti ki emberi értékeit, itt bontható ki költői tehetsége.

Míg a mesében hősei sorsa pontosan az ideális világ /az ideál megtalálása/ miatt jobbra fordul, addig a realitás szintjén a kettősség nagy feszültségek okozója. Ennek legtragikusabb kifejeződési formája az emberi tudat felbomlása, amelyet Hoffmann művészetében az örült vissza-visszatérő figurája testesít meg.

Hoffmann kísérletet tett ugyan arra, hogy olyan típust alkosson, amely mentes a kettősség okozta feszültségektől, és képes a valóság szintjén harmonikusan élni, de ezekből a művekből hiányzik az ideál felé törekvés, az emberi haladás igénye, így a mesteremberek kicsinyes prózai boldogsága nem válhat eszményképpé.

A Hoffmann-művekben szereplő nőalakok másodlagos szerepet kapnak, szerepük csupán az, hogy a férfi hős életét pozitív vagy negatív irányba befolyásolják. Általában nem annyira értelmileg, inkább érzelmileg fejlettek, ezért többségükre az ideál és valóság kettőssége nincs döntő hatással.

Hoffmann központi alakja a művész, akiben a kor emberi lényege legtökéletesebben ölt testet, hiszen a művész érzékeny az őt érő benyomásokra, ugyanakkor idegen tőle a filiszterek érdekhajszása. Alakjában fogalmazza meg Hoffmann az ideális emberit, aki szépet, művészi értéket hoz létre, és aki nemcsak művészeténél, de emberi lényegénél fogva is a hétköznapiság tagadása. Így a művész és a valóság konfliktusa a kor lényeges konfliktusát jelenti. A művész és a valóság szembesítésével adja Hoffmann a valóságról alkotott értéktételeit: a pozitív emberit megtestesítő művész magányra ítélte a kor társadalmában, amely megvetést és iróniát vált^{ja} ki.

J e g y z e t e k

1. E.T.A.Hoffmanns Tagebücher und literarische Entwürfe. Berlin 1915. 485.
2. Werner Bergengruen: E.T.A.Hoffmann. Stuttgart.1942. 50.
3. Joachim Wolff: Die Idealisierungskomplex in den Werken E.T.A.Hoffmanns.Bern 1965. 125.
4. Otto Nipperdey: Wahnsinnsfiguren bei E.T.A.Hoffmann.Köln 1957. 135.
5. Hermann August Korff: Geist der Goethezeit IV.Leipzig. 1953. 550.
6. Albrecht Schöne: Interpretation zur dichterischen Gestaltung des Wahnsinns in der deutschen Literatur. Erlangen 1951. 126.
7. Hans Mayer: Die Wirklichkeit E.T.A.Hoffmanns. Poetische Werke in sechs Bänden I. Berlin 1958. VIII.
8. Arthur Gloor: E.T.A.Hoffmann. Der Dichter der entwurzelten Geistigkeit.Zürich 1947. 94.
9. Georg Ellinger: Einleitung des Herausgebers. E.T.A.Hoffmanns Werke in fünfzehn Teilen.I. Berlin-Leipzig 3.
10. Hans Mayer: i.m. XIV.
11. Itt és a továbbiakban E.T.A.Hoffmann műveit az alábbi kiadás szerint idézzük: E.T.A.Hoffmanns Werke in fünfzehn Teilen. Herausgegeben von Prof.Dr.Georg Ellinger. Berlin-Leipzig.
12. A zárójelben megadott szám az előfordulás gyakoriságát mutatja.
13. Käte Hamburger: Das epische Praeteritum. Deutsche Vierteljahrschrift. 27. Jg.1953. 350.

14. Richard Brand: Die Synästhetiker E.T.A. Hoffmann und L.Tieck in ihren Märchen und Erzählungen. Schule im Alltag 11 Jg. 1960-61. 14.
15. Richard Brand: f.m. 15.
16. Novalis: Schriften. Herausgegeben von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Leipzig 1928. III.248.
17. Novalis: i.m. III.97.
18. Novalis: i.m. III.97.
19. Novalis: i.m. III.97.
20. Der goldene Topf /1814/, Nussknacker und Mausekönig /1816/ Das fremde Kind /1817/, Klein Zaches /1819/, Die Königsbraut /1812/, Meister Floh /1822/.
21. Prinzessin Brambilla /1820/
22. Hermann August Korff: Geist der Goethezeit IV. Leipzig 1953. 621.
23. Ezt Hoffmann így fejtí ki! "Meister Floh" c. meséjében: "Seit der Zeit, dass das Chaos zum bildsamen Stoff zusammengeflossen - es mag etwas lange her sein - formt der Weltgeist alle Gestaltungen aus diesem vorhandenen Stoff, und aus diesem geht auch der Traum mit seinen Gebilden hervor. Skizzen von dem, was war oder vielleicht noch sein wird, sind diese Gebilde, die der Geist schnell hinwirft zu seiner Lust, wenn ihn der Tyrann, Körper genannt, seines Sklavendienst entlassen." /X.217./
24. Karl Ochsner: E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewussten. Franenfeld- Leipzig 1936. 64-65.

25. Harry K.Wells: Freudtól Frömmig. Kossuth 1965. 63.
26. A szalamandrát a középkorban a fekete mágiában tűzben élő, gyikyszerű állatnak tartották.
27. Szkizofrén jelenség, hogy Anselmusban Veronika láttára Serpentina képe is felmerül. Dr.H.Mayer a szkizofrénia egyik fajtáját, a hebefréniát így jellemzi "...Daneber beginnt eine gemütliche Veränderung, er wird gleichgültig, läppisch, macht törichte, der Situation nicht angemessene Bemerkungen und Witze; häufig kurzdauernde Wahnbildungen." /Compendium der Neurologie und Psychiatrie. Freiburg in Baden 1925. 179./
28. Otto Nipperdey: i.m. 17.
29. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Sämtliche Werke. T.Abtheilung 7 Band. Stuttgart und Augsburg 1856. 45.
30. Arthur Cloor: i.m. 57.
31. Johann Caspar Lavater: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Bard III. Leipzig 1969. 168.
32. Johann Caspar Lavater: i.m. 168.
33. Lothar Köhn: Violdentige Welt. Tübingen 1966. 126.
34. Arthur Cloor: i.m. 141.
35. Arthur Cloor: i.m. 105
36. Hans-Georg Werner : E.T.A. Hoffmann. Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk. Weimar 1962. 164.
37. "Hoffmanns satirische Gestaltung spiegelt den Zerfall der feudalen Herrschaftsformen in Deutschland wider, der seit dem Reichsdeputationshauptschluss, der Auflösung des Heiligen Römischer Reichs Deutscher Nation, und dem Zusammenbruch.

Preussens offensichtlich geworden war; aus ihr spricht der Unglaube, dass die europäischen Fürstenhäuser nun, nachdem Napoleon geschlagen war, weiterregieren könnten wie früher, als wäre, nichts geschehen." Erläuterungen zur klassischen deutschen Literatur. Romantik. Berlin 1967. 486.

38. Hans - Georg Werner: i. m. 180.
39. Karin Lindemann: Das verschlossene Ich und seine Gegenwart. Erlangen - Nürnberg 1965. 224.
40. Walter Jost: Von Ludwig Tieck zu E.T.A. Hoffmann. Darmstadt. 1969. 92.
41. Arthur Gloor: i.m. 73.
42. Halász Előd: A német irodalom története. II. Bp. 1971. 323.
43. Hermann August Korff: i.m. 589.
44. Hans-Georg Werner: i.m. 113.
45. Lothar Köhn: i.m. 149.
46. Georg Ellinger: i.m. XI. 21-22.
47. Hermann August Korff: i.m. 567.
48. Joachim Wolff: i.m. 41.
49. Otto Nipperdey : i.m. 20.
50. Hermann August Korff: i.m. 595.
51. Nikolaus Rockenbach: Bauformen romantischer Kunstmärchen. Köln 1957. 72.
52. Halász Előd: i.m. II.86.
53. Benedek Marcell: E.T.A.Hoffmann. E.T.A.Hoffmann: Brambilla hercegnő. Európa 1959. XXIV.

54. Gogol művei I. Európa 1971. I. 669.
55. Ю.В.Мани:Эволюция гоголевской фантастики.К истории русского романтизма. Москва,1973. 222.
56. Az álom és valóság kapcsolata nem csupán a romantikus írókat foglalkoztatta. A spanyol barokk nagy képviselője, Calderon életművén végigvonul az életnek, a valóságnak muló álmoként való felfogása. E felfogást egyik fő műve már címében is tükrözi: "La vida es sueño" /német fordításban: "Das Leben ein Traum"/. Ez a gondolat a németnyelvű irodalomban Grillparzerben talált követőre, aki Calderon darabjának ellenpárját írta meg "Der Traum ein Leben" címmel, amelyben Lope de Vega és Calderon - motívumokat használt fel. Grill parzer ebben az álomjátékában az álomnak az életet, az életfelfogást megváltoztató hatását mutatja be.
57. Gogol művei I: 568.
58. Gogol művei I. 581.
59. Gogol művei I. 766.
60. A kortársak így Nyekraszov, Belinszkij, Akszakov új Gogol-ként emlegetik Dosztojevszkijt /Lásd: Ю.Тынянов: Архаисты и новаторы. 412,413./
61. Ю.Тынянов, М.Бахтин.
62. Dosztojevszkij művei. Tanulmányok, levelek, vallomások. Magyar Helikon 1972. 216-217.
63. Dosztojevszkij művei. Tanulmányok, levelek, vallomások. 204-205.
64. Charles E.Passage: The Russian Hoffmanists. Mouton 1963. 229.

65. Dosztojevszkij művei. Elbeszélések és kisregények. I. Magyar Helikon 1973. 507.
66. Dosztojevszkij művei. Elbeszélések és kisregények I. 512.
67. Dosztojevszkij művei. Elbeszélések és kisregények I. 555.
68. Dosztojevszkij művei. Elbeszélések és kisregények I. 449-450.
69. Dosztojevszkij művei. Elbeszélések és kisregények I. 451.
70. Dosztojevszkij művei: Elbeszélések és kisregények I. 445.
71. Dosztojevszkij művei: Elbeszélések és kisregények I. 158.
72. Dosztojevszkij művei. Elbeszélések és kisregények I. 227.
73. Dosztojevszkij művei. A Karamazov testvérek Magyar Helikon 1971. I. 343.
74. Dosztojevszkij művei: A Karamazov testvérek I. 377-378.
75. Dosztojevszkij művei: A Karamazov testvérek II. 404.
76. Dosztojevszkij művei. Tanulmányok, levelek, vallomások. 206.
77. Dosztojevszkij művei. Elbeszélések és kisregények I. 194.
78. Dosztojevszkij művei. Elbeszélések és kisregények I. 224.
79. Dosztojevszkij művei. Elbeszélések és kisregények I. 230.
80. Dosztojevszkij művei. Elbeszélések és kisregények I. 225-301.
80. Dosztojevszkij művei. Elbeszélések és kisregények. I. 644.
82. Dosztojevszkij művei. Tanulmányok, levelek, vallomások 206.
83. Dosztojevszkij művei. Elbeszélések és kisregények I. 638.
84. Dosztojevszkij művei. A félkegyelmű. Magyar Helikon 1970. 5-6.
85. Dosztojevszkij művei: A félkegyelmű 6.
86. Dosztojevszkij művei: A félkegyelmű 51.
87. Dosztojevszkij művei. A félkegyelmű 123.
88. Dosztojevszkij művei: A félkegyelmű 270.
89. Dosztojevszkij művei: A félkegyelmű 237.
90. Dosztojevszkij művei: A félkegyelmű 270.

91. Dosztojevszkij művei: A félkegyelmű 699.
92. Dosztojevszkij művei: A félkegyelmű 527.
93. Dosztojevszkij művei: A félkegyelmű 524.
94. Dosztojevszkij művei: A félkegyelmű 260-261.
95. М.Бахтин: Проблемы поэтики Достоевского. Москва, 1963. "Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основной особенностью романов Достоевского." /7/.
96. Lothar Köhn: i.m. 145.
97. А.А.Белкин: Роман Достоевского "Преступление и наказание". Русская классическая литература. Москва, 1969. 323.
98. Dosztojevszkij művei: Tanulmányok, levelek, vallomások. 627.

A felhasznált irodalom jegyzéke

E.T.A.Hoffmanns Werke in fünfzehn Teilen. Herausgegeben von
Prof.Dr.Georg Ellinger. Berlin - Leipzig

Novalis: Schriften. Herausgegeben von Paul Kluckhohn und
Richard Samuel. Leipzig 1928.

Gogol művei. Európa 1971.

Dosztojevszkij művei: Magyar Helikon 1970-1973.

Schelling: Sämtliche Werke I. Abtheilung 7. Band Stuttgart
und Augsburg 1856.

Halász Előd: A német irodalom története. Gondolat 1971.

Erläuterungen zur klassischen deutschen Literatur. Romantik.
Berlin 1967.

Ernst Fischer: A romantika lényege. Gondolat 1964.

Oskar Walzel: Deutsche Romantik. Welt - und Kunstauffassung
Leipzig, Berlin 1918.

Richard Benz: Die deutsche Romantik. Geschichte einer geistigen
Bewegung. Leipzig. 1937.

Ricarda Huch: Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig 1915.

Hermann August Korff: Geist der Goethezeit: Versuch einer ide-
ellen Entwicklung der klassisch - romantischen Literaturge-
schichte. IV. Teil. Hochromantik. Leipzig 1953.

Lothar Köhn: Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Er-
zählungen E.T.A.Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes.
Tübingen 1966.

Walter Jost: Von Ludwig Tieck zu E.T.A.Hoffmann. Studien zur
Entwicklungsgeschichte des romantischen Subjektivismus.
Darmstadt 1969.

- Hans - Georg Werner: E.T.A.Hoffmann: Darstellung und Deutung der Wirklichkeit im dichterischen Werk. Beiträge zur deutschen Klassik. Weimar 1962.
- Karl Ochsner: E.T.A.Hoffmann als Dichter des Unbewussten. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte der Romantik. Frauenfeld-Leipzig 1936.
- Arthur Gloor: E.T.A.Hoffmann. Der Dichter der entwurzelten Geistigkeit. Zürich 1947.
- Albrecht Schöne: Interpretation zur dichterischen Gestaltung des Wahnsinns in der deutschen Literatur. Erlangen 1951.
- Otto Friedrich Bollnow: Der Goldene Topf und die Naturphilosophie der Romantik. Bemerkungen zum Weltbild E.T.A.Hoffmanns. Die Sammlung. Zeitschrift für Kultur und Erziehung. 6. Jg. 1951. Göttingen.
- Werner Bergengruen: E.T.A.Hoffmann. Die Dichter der Deutschen. Stuttgart 1942.
- Karin Lindemann: Das verschlossene Ich und seine Gegenwelt. Studien zu Th.Mann. Sören Kirkegaard und E.T.A.Hoffmann. Erlangen-Nürnberg. 1965.
- Nikolaus Rockenbach: Bauformen romantischer Kunstmärchen. Eine Studie zur epischen Integration des Wunderbaren bei E.T.A. Hoffmann. Köln 1957.
- Joachim Wolff: Die Idealisierungskomplex in den Werken E.T.A. Hoffmanns. Bern 1965.
- Hermann Fähnrich: Kater Murr. Eine musikalische Variation Musica. Zweimonatschrift für alle Gebiete des Musiklebens. Kassel, Basel, Paris, London, New-York. 18 Jg. 1964.
- Werner Berthold: Das Phänomen der Entfremdung bei E.T.A.Hoffmann. Leipzig 1953.

- William H. Mc.Clain: E.T.A. Hoffmann as psychological realist:
a study of "Meister Floh" The Johns Hopkins University.
Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache
und Literatur. 1955:N.2. Madison/Visconsin
- Natalie Reber: Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dosto-
jevskij und E.T.A. Hoffmann. Teildruck, Giessen 1964.
- Richard Brand: Die Synästhetiker E.T.A. Hoffmann und L. Tieck in
ihren Märchen und Erzählungen. Schule im Alltag. Werkhefte
für Unterrichtsgestaltung. Ahlen /Westf. 11. Jg. 1960/61.
- Hilde Cohn: Realismus und Transzendenz in der Romantik, insbeson-
dere bei E.T.A. Hoffmann. Heidelberg. 1933.
- Marianne Stradal: Studien zur Motivgestaltung bei E.T.A. Hoffmann.
Borna - Leipzig 1928.
- Michael Gorlin: N.V. Gogol und E.T.A. Hoffmann. Leipzig 1933.
- Otto Nipperdey: Wahnsinnsfiguren bei E.T.A. Hoffmann. Köln 1957.
- Martin Roehl: Die Doppelpersönlichkeit bei E.T.A. Hoffmann. Rostock
1918.
- Hans Mayer: Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns. In: E.T.A. Hoffmann:
Poetische Werke I. Band-Berlin. 1958.
- Hermann Meyer: Zitierkunst in E.T.A. Hoffmanns Kater Murr.
In. "Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka". Fischer
Bücherei 1966.
- Benedek Marcell: E.T.A. Hoffmann. Bevezető tanulmány: E.T.A.
Hoffmann: "Bramilla hercegnő" c. kötethez. Európa 1959.
- Э.В. Житомирская: Э.Т.А. Гофман и русская литература. В " Э.Т.А.
Гофман. Библиография русских переводов и критической ли-
тературы." Москва 1964.
- Charles E. Passage: The Russian Hoffmannists. Mouton 1963.

- Н.Л.Степанов: Романтический мир Гоголя. В "К истории русского романтизма". Москва 1973.
- Ю.В.Манин: Эволюция гоголевской фантастики. В "К истории русского романтизма". Москва 1973.
- В.В.Гиппиус: От Пушкина до Блока. Москва-Ленинград 1966.
- О Достоевском. Сборник статей под редакцией А.Л.Бема. Прага
I. 1929. II. 1934 III. 1936.
- Дмитрий Чижевский: К проблеме двойника I.
- В.В.Зеньковский: Федор Павлович Карамазов II.
- А.Л.Бем: Нос и Двойник III.
- П.Бицилли: К вопросу о внутренней форме романа Достоевского. Годичник на Софийская Университет Историко-филологический факультет том X II. 1945/46. 1946.
- Юрий Тынянов: Архаисты и новаторы.
Достоевский и Гоголь. Прибой 1929 .
- М.Бахтин: Проблемы поэтики Достоевского. Москва 1963.
- Ю.В.Манин: Путь к открытию характера. Достоевский - художник и мыслитель. Сборник статей. Москва 1972.
- Bakácsi György: Dosztojevszkij világa. Eurépa 1971.
- Käte Hamburger: Das epische Praeteritum. Deutsche Vierteljahrsschrift. 27. Jg. 1953. 3.H.
- Harry K.Wells: Freudtől Frommig. Kossuth 1965.
- Johann Gáspar Lavater: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Band III. Leipzig 1969.
- Dr.H.Mayer: Compendium der Neurologie und Psychiatrie. Freiburg in Baden. 1925.

E.T.A. Hoffmann emberábrázolása

| | |
|---|-----|
| I. E.T.A. Hoffmann dualisztikus szemlélete és ennek okai | |
| 1. Az író életében jelentkező visszasságok | 1 |
| 2. A dualisztikus szemlélet jelentkezése irodalmi szinten | 5 |
| II. E.T.A. Hoffmann fő típusai a valósághoz való viszonyuk alapján: | |
| 1. A mesehős | 19 |
| 2. Az örült | 37 |
| 3. A művész | 51 |
| 4. A mester | 71 |
| 5. Hoffmann nőalakjai /Polarizált nőtipusok/ | 80 |
| III. Az emberábrázolás alakulása E.T.A. Hoffmann művészetében | 97 |
| IV. Hoffmann hatása Gogolra és Dosztojevszkijre | 105 |
| Jegyzetek | 140 |
| A felhasználott irodalom jegyzéke | 147 |